






العدد ٢١

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

١٩٨٧

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

# الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب





العدد الواحد والعشرون
أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٨٧

# فهرس

العدد ٢١ : أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٧

الصفحة


● هذا العدد ٣
المحرر

● سعد الخادم ودوره فى الفنون الشعبية التشكيلية ١٠
د. عبد الحميد يونس

● الأدب الشعبى العربى : المصطلح وحدوده ١٤
د. أحمد على مرسى

● بين الأدب الشعبى وأدب الطفل ٢٧
د. محمود ذهنى

● الطب الشعبى ٣٣
أحمد رشدى صالح

● العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية ٤٨
صفوت كمال

● نهر النيل فى الأساطير العربية ٥٧
د. قاسم عبده قاسم

● قصة سيدى الغريب ٦٨
عبد العزيز رفعت

● الحكاية الشعبية : عالميتها وأشكالها ٧٨
ستيث طومسون – ترجمة أحمد آدم

● صناعة السلال والأطباق فى النوبة ٨٥
رضا شحاته أبو المجد

● مكتبة الفنون الشعبية
– سيرة الشيخ نور الدين بين السيرة والاسطورة والملحمة محمد السيد عيد ٩٦

● جولة الفنون الشعبية : ١٠٩
العمارة فى الصعيد – الفن التركى – الوفاء للنيل – معرض حلمى التونى – السجاد الحريرى – الدربكة .

● The Ghawazi in Egypt. ١٣٧
Dr. Magda Saleh.

● this Issue ١٤٢


● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

– صفية حلمى حسين
– محمد حسين هلال
– عبد العزيز رفعت
– جمال جبر زويل
– انتصار عبد الفتاح

★ صور الغلاف :

– صبحى الشارونى
● فتاة وسيدة من واحة سيوة

# هذا العدد

**ما زال كثير من قضـــايا الفولكلور ، ومصطلحاته ، رغم التقدم الكبير الذى شهده العلم ، جمعا وتصنيفا ودراسة ، يحتاج الى اعادة نظر ، والى تحديد أكثر دقة خاصة فى مجتمعات كمجتمعاتنا ، تشهد الكثير من التغيرات على كل المستويات ، مما يستلزم بين حين وآخر ، أن يقوم الباحثون باختبار ما لديهم من مفاهيم ومصطلحات تتصل بالعلوم التى يقومون على أمرها ٠**

**وتأتى دراسة الدكتور/أحمد على مرسى عن « الأدب الشعبى العربى ـ المصطلح وحدوده » لتحاول أن تسهم فى هذا المجال ، انطلاقا من مقولة يتبناها كاتب الدراسة ويؤمن بها ، وهى أن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها ، وأشكالها الفنية الخاصة بها ، وأنه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوى أعناق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الآخرين ٠**

**وعلى ذلك فهو يرى أن جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئاتها ، واحترام المصطلحات التى يستخدمها أصحاب هذه المادة هو خطوة أساسية فى سبيل تحديد مصطلحاتنا العلمية فى هذا الميدان ٠**

**ويتناول الدكتور مرسى مصطلح الأدب الشعبى وحدوده فى كتابات مجموعة كبيرة من المتخصصين والمهتمين بالأدب الشعبى ، وأيضا الهواة ذوى النوايا الطيبة ، وذلك من خلال منهج تحليلى يهدف الى تبين الأسلوب الذى وفق به هؤلاء جميعـــا بين خصوصية الثقافة العربية ، وعالمية الثقافة الانسانية فيما يرتبط بهذا الميدان ، ايجابا وسلبا ٠**

وفى محاولة لاستيضاح معالم الطريق ـ الذى يقول **الدكتور مرسى** بأنه ليس بالأمر الســهل الذى يمكن أن يتم اعتمادا على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن يستعرض آراء هؤلاء الدارسين ومناقشـــاتهم وقناعاتهم العلمية بتبنى تعريفات بذاتها دون غيرها للأدب الشعبى ، هادفا فى الأساس ، ليس الى مناقشة هذه التعريفات ، وانما الى رصد اجرائى لهـــا مبنى على الاستقراء لامكان الخروج من ذلك بتعريف موحد لهذا الفرع من علم الفولكلور ، رغبة فى توحد الجهود العلمية بما يخدم ثقافتنا القومية ، ويخلص من ذلك الى العنـــاصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة التى قدمها هؤلاء الدارسون ٠

ومن خلال تقـــريره لمجموعة من الحقـــائق الأساسية الجديرة بالنظر يقترح الدكتور مرسى تعريفين للأدب الشعبى يضعان فى اعتبارهمـــا السمات الأساســـية المميزة له ، من أنه يعبر عن وجـــدان جمعى ، وأنه متـــداول ســـواء مشافهة أو تدوينا ، متفقا فى ذلك مع **الأستاذ**

**الدكتور / عبد الحميد يونس** فى رفضه للمعيار اللغوى كأساس للتفريق بين ما هو شعبى وما هو غير شعبى ، على الرغم من أن أكثر الدارسين قد ركزوا على هذا المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم .

هذا وقد جاءنا والمجلة ماثلة للطبع نبأ رحيل أحد أعلام المهتمين بالفولكلور ، ودارسيه المتميزين ، خاصة فى مجال الفنون والحرف والصناعات الشعبية وهو **المرحوم الأستاذ سعد الخادم .**

واذا كنا باسم محبى الفولكلور ودارسيه وباسم مجلس تحرير المجلة ننعى هذا الرائد الكبير ، فاننا نتقدم الى أسرته بخالص عزائنا وفى الوقت ذاته — اعترافا بفضله — نعرض لبعض ما خلفه لنا من دراسات وبحوث . ولا شك أننا مدينون بالشكر والعرفان **لأستاذنا الكبير الدكتور / عبد الحميد يونس** الذى آثر أن ينوب عنا جميعا فى الكتابة عن جهود **الراحل الرائد الأستاذ سعد الخادم ،** تحية لجهوده ، ووفاء لما قدمه للفولكلور المصرى .

**ويسهم الأستاذ الدكتور / محمود ذهنى** فى هذا العدد بدراسته القيمة « **بين الأدب الشعبى وأدب الطفل** » التى تضع أيدينا على أهم المنابع التى يجب أن يستقى منها الأدباء والفنانون كتاباتهم وأعمالهم الفنية الموجهة للأطفال ، وهو فى سبيل ذلك يصنف الانتاج الأدبى العربى الى ثلاثة ألوان متمايزة هى : الأدب الرسمى ، والأدب العامى والأدب الشعبى ، وبتحديده للسمات والخصائص المميزة لكل نوع من هذه الأنواع الأدبية يخلص الى أن الأدب الشعبى هو هذا النبع الفياض كونه الأدب الذى يصل الى مجموع الشعب بكل مستوياته وطبقاته وأفراده ، أو بمعنى أصح — كما يقول **الدكتور ذهنى** هو الأدب الذى يختاره الشعب لأنه يعبر عن شعوره الجمعى العام ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة ، وعلى ذلك يرى أن أهم أسباب أزمة شبابنا المعاصر يتمثل فى حرمان أطفال أجيالنا الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التربوى ، بعد انشغال الأمهات والجدات عن تقديمه لأطفالهن فى شكل حكايات شعبية ، هى أساسا وقبل كل شىء يمكن ادراجها تحت « أدب الطفل » وغفلة الأدباء أو تقاعسهم عن تقديم البديل المناسب من تراثنا القومى — كما فعلت الدول المتقدمة — ونشدانهم العون من الغرب أو الشرق ، ترجمة ونقلا ومحاكاة ، غير مدركين أنهم بذلك يمكنون لثقافة مغايرة لتتمكن من وجداننا ، وتعصف بأسمى قيمنا . ويرى اننا باحيائنا لتراثنا واستلهامه ودرسه وتقديمه كغذاء روحى لهؤلاء الناشئة ، نعيد للانسان العربى ثقته بنفسه ، واعتزازه بقوميته واعتصامه بقيمه ، فنمكنه بذلك من مواجهة المستقبل الملبد بغيوم الأزمات والتحديات ، غير أن ذلك — كما يقول **الدكتور ذهنى** — يتطلب عزما شديدا ، ونية صادقة ، وجهدا غير محدود ، وقبل هذا وذاك يتطلب معرفة واطلاعا وثقافة وعلما ودراسة وبحثا ، ثم ايمانا بتراثنا وقوميتنا ومستقبلنا ، فالتراث الشعبى والدراسات الشعبية أمل المستقبل وجهد البحث فى هذا التراث يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والفنانين ليعطوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء .

**ويتناول الأستاذ / صفوت كمال فى دراسته عن « العمل كقيمة انسانية فى الأمثال الشعبية المصرية » مفهوم القيمة وطبيعتها ، وعلاقتها بالمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية ويشير الى أن كثيرا من هذه المأثورات لم يجمع بعد جمعا علميا ، وأن ما جمع منها لم تحدد بعد العناصر المكونة له ، أو يصنف تصنيفا دقيقا وفقا للطرز ، أو لواقع العلاقات التى تربط بعضه ببعض ،** الأمر الذى لا يمكن معه استقراء مقومات ثقافتنا الشعبية دون النظر الى واقع الحياة التى عايشها مجتمعنا عبر حقب الزمان المتواصلة والممتدة بكل متغيراتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، وبكل عوامل الاحتكاك والتداخل والتزاوج الثقافى التى أسفرت عن تكوين طابع متميز ، أو نمط خاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآنية .

ولا يغفل **الأستاذ / صفوت كمال** الاشـــارة الى أثر البيئة والطبيعة والبعد التاريخي والموقع الجغرافي على تكوين هذا الطابع المتميز للثقافه الشعبية المصرية ، والذى جعـــل من بنيتهـــا التركيبية بنية سوية الشكل ، مصقولةالتكوين معقدة التركيب ، كونها نتاج تراكماتوتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقـــائدية متعددة ، ويخلص الكاتب من ذلك الى نتيجة مهمة مؤداها أن مأثوراتنا الشعبية فى استيعابها وتمثلهـــا لهذه العوامل مجتمعة جنحت الى واقعية شديدة الالتصاق بحياة الانسان ومنفعته ، دون أية نزعة رومانسية حالمة ٠

وفى الم موسوعى بجوانب الموضـوع يتنقل **الأستاذ / صفوت كمال** بين التـاريخ والمأثورات الحيه من امثالنا الشعبيه ليدلل على قيمه عنصر العمل ، وعلى غائيته والعلاقة التكاملية القائمه بين التعبير الأدبى للأمثال الشعبية والخبـــرة الجماعيه المكتسبه من تجربة الحيـاة نفسهـــا ، ثم بين هذه الخبرة وبين أصحابها ، فالأمثـال الشعبية هى محـاولة فكرية لتجريد الواقع الى مطلق لاظهار المضمون من خلال مقولة محددة ، هذا التجريد للشـــكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهو الذى أعطى للأمثال فى كل مجتمع حيويتها واستمرارها ، بل هو الذى ساعد على انتقالها من لهجة لأخرى ، ومن لغة الى لغة ثانية ٠ ويرى **الأستاذ /صفوت كمال** ــ بعد ايراده للكثير من الأمثال عن العمل وتعقيبـــه عليها ــ أن حاجاتنا الى تدارك ما فى أمثالنـــا الشعبية من موعظة حسنة وتجارب انســـانية متنوعة هـــو أمر شـــديد الأهمية للكشف عن مجموعة القيم التى ارتضـــاها الانسان خلال تجاربه اليومية / التاريخية ، كما أن حاجاتنـــا الى الكشف عن القيـــم الجمالية فى ابداعنـــا الشعبى لادراك خصـــائص ومقومات ثقافتنـــا الشعبية هى عملية علمية وقومية تحتاج الى خبرات متنوعة تتكاتف جهودها من أجل مستقبل يرتبط بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها ٠

وفى هذا العدد أيضا يقدم لنا **الأســتاذ / أحمد آدم** ترجمة لفصل آخر من فصول كتاب « **الحـكايات الشـــعبية** » لعـــالم الفولكلـور الأمريكى الشهير « **ستيث طومســون** » **حيث يعالج المؤلف فى هذا الفصل موضوعين مهمين، أولهما : عالمية الحكاية الشـعبية ، وثانيهما : أشكال الحكاية الشـــعبية** ٠ فى القســم الأول يتعرض طومسون لكل أشكال القص مركزا على الحكاية النثرية التقليدية ( الحكاية الشعبية ) التى تناقلهـــا الناس من جيـل الى جيل ، أما كتابة أو شفاهة ، لذا فهو عند تحديده لمصطلح « حكاية شعبية » يجعله فضفاضا ليشـــمل كل أشـــكال القصص النثرى المدون والشفاهى والمتناقل عبر السنين بطريقة تقليدية ، ويرى أن تلك الحكايات كانت تعتمد على مصـــادر موثوق بها حتى نهاية العصور الوسطى ، وهو ما تؤكده دراسة لمصادر تشوسر أو بوكاشيو، وكذلك المجموعـات الكبـيرة المدونة لقصـــص تختص بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا التى تتفق جميعهـــا فى كونهـا تقليدية ( مأثورة ) ذلك أن الأصل فى الحكاية الشعبية هو تقليديتها ٠ وسيرورتها الشفاهية ، كما أنها مثل الأنـــواع الأخرى من الحكايات تتعرض للمعالجة بين أيدى الرواة ويتصرفون فيها عـلى مستويات عدة ٠

والجدير بالذكر أن الكثير من هذه القصـص قد انتقل من شفاة الرواة الى المجموعات الأدبية مما يؤكد أن ليس ثمة ضرورة لأن تكون القصـة الشفاهية دائما شفاهية حتى تتسم بالشعبية ٠

وفى القسم الثانى يؤكد **طومسون** علىضرورة الاهتمام بالمصطلحات التى يستخدمهـــا العـامة لحكاياتهم الشعبية ، وأخذها فى الاعتبار عنـد درس هذه الحكايات ثم بعد ذلك يأخذ فىمناقشة المصطلحاتالمستخدمة للدلالة على أنواع الحكايات الشعبية ، ويرى أن المصطلح الألمانى « **ميرشن** » هو المصطلح الغالب على النطاق العـــالمى ، لأنه المصطلح الأفضل والمتفق عليه تماما ، ولكىيدلل على صـــحة ما ذهب اليه ينـــاقش الكثـير من المصطلحات المقابلة فى الانجليزية والفرنسية ، كما يناقش مصـــطلحات أخرى مثل مصـــطلح ( **ملحمة** ) و ( **أســـطورة** ) وغير ذلك ليخلص فى

نهاية الأمر الى أن الحكايات الشعبية فى تجاوزها لحدود العصر والمكان ، فانهـا كثيرا ما تتعرض للتحول الى صور مختلفة فى الأسلوب والهدف القصصى لأن بناء عقـدة الحكاية أكثر ثبـاتا واستمرارا من شكلها ٠

وكما وعدنا القارىء الكريم أن نقدم له ماتوافر لدينا من زاد علمى متميز تركه لنـا المرحـوم الرائد **الأستاذ / أحمد رشدى صالح** ، فان هذا العدد يشرف بأن يقدم جزءا من هذا الزاد عن « الطب الشعبى » ٠ وهذه الدراسة فى الحقيقة جديدة ، حيث يقدم لهـا بمقدمة ثرية يعرف فيها بالطب الشـعبى ويحدده بأنه مجموعة من الممارسات التى يتوارثهـا الأبنـاء عن الأجداد والآباء لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة من الممارسـات الموروثة المسـتخدمة للوقاية ٠

وهو بذلك يقسم هذا النوع من الطب الى طب عـلاجى ، وطب وقائى ٠ ويحدد أيضا بعـض المصطلحات الشائعة بين الدارسين والعامة مثل طب الركة ويربطه بالخرافة والشعوذة ، ويستعرض المسـميات التى تطلق على المعالج ، كالطبيب والحكيم والمداوى ، والصـورة التى ترسمهـا الثقافة الشعبية لهذا الطبيب ، من خلال المواويل والأغانى والأمثـال الشعبية ونصوص الرقى والتعاويذ ٠

كما يسرد لنا فى احاطة وشـمول ومعـرفة عميقة بهذا الجانب من جوانب الحياة الشـعبية الأمراض التى تقتضى تدخل الطب الشـعبى ، سواء كانت بدنية أو نفسية ، وكيفية العـلاج النفسى ، ووسـائله وأنواع العلاج البـدنى ، كالفصد واجراءاته ، والكى وضروراته ٠

وكما قدم لنا صـورة الطبيب يقدم لنـا صورة المريض ومسمياته تبعا لنوع المرض ، فهو العيان ، والمبتـلى والمجروح والعليل ٠٠٠ الخ وينتهى من ذلك كله الى تقديم قائمة بالنباتـات والأعشاب التى تسـتخدم فى علاج الأمراض المختلفة ، غير مغفل للبعد التاريخى المرتبط بهذه النباتات والأعشاب وغيرها ، كلما اقتضى الأمر ذلك ٠

يلى ذلك دراسة الأستاذ عبد العزيز رفعت « **قصة سـيدى الغـريب ٠٠ اضاءة على جوانب النص » وفيها يسعى الدارس الى الكشف عن كيفية تشـكل النص ، والعلاقات القائمة بين وحداته وشرائحـه** ، ثم بين هـذه الوحدات والشرائح وبين النص ككل ٠ ويركز الكاتب فى دراسته على طبيعة التقنية الشعرية الشعبية فى هذا الموال القصصى ، وذلك من خلال تعرضـه لبعض المشكلات التى يثيرها النص ، ومحـاولة حل هذه المشكلات وبيان دلالتها ، واتسـاق هذه الدلالات مع طبيعة التجربة دون حاجة الى التماس تفسيرات خارجة عن النص ، أو مفروضة عليه ، وذلك بشكل موضوعى ، يكشف عن ثراء النص وصدقه الفنى ٠ ولعلنا نأمل أن يمدنا القراء بما لديهم من نصوص موثقة ، وسوف يسعدنا أن ننشرها لهم ، وبذلك نسهم جميعـا فى كشف الغطاء عن هذه الجوانب الثرية من تراثنا الفنى الانسانى ٠

**ويتضمن العدد أيضا دراسة عن صـناعة السلال والأطباق فى النوبة أعدها الأستاذ رضـا شحاتة أبو المجد تناول فيها فنية صـناعة السلال والأطباق فى هذه المنطقـة والعـادات** والتقاليد المرتبطة بها وبغيرها من المشـغولات الحرفية واستخدام هذه المشـغولات الفنيـة المتميزة فى النوبة فى تزيين البيوت النوبية ٠

كما احتوت الدراسة على نماذج من فنون الغناء والأدب الشعبي المتوارثة في المجتمع النوبي .

**وفي ختام مقاله يناقش الكاتب عوامل تغير** واندثار الحرف الشعبية بمنطقة النوبة .

وعن العمل الروائي الأول **للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي « سيرة الشيخ نورالدين»** **يقدم الأستاذ / محمد السيد عيد** دراسته لمكتبة الفنون الشعبية تحت عنوان « **سيرة الشيخ نور الدين ، بين السيرة والأسطورة والملحمة** » مقدما لذلك بمقدمة نظرية يعدد فيها ملامحالاطار العام للسير الشعبية ، ثم يأخذ بعد ذلك في تطبيق هذه الملامح على الرواية ليوضح كم تبدو الرواية - من هذا المنطلق - سيرة نموذجية ، ثم يأخذ بعد ذلك في توضيح البعد الأسطوري للرواية ، هذا البعد المرتبط بالشيخ نور الدين والذي يتجسد من خلال علاقاته بمظاهر الطبيعة وعالم الروح ، وفي استعراضه للجانب الملحمي للرواية في بعديه البطولي والقومي يؤكد **الأستاذ محمد السيد عيد** على استفادة الرواية من السير الشعبية العربية ، ولتوخي كمال التقييم لا يغفل الدارس أن يتعرض لبناء الأحداث في الرواية وبناء الشخصيات ومواءمة اللغة في ارتباطها بذلك . ومع اشارات سريعة لبعض الهنات البسيطة يسجل **الأستاذ / محمد السيد عيد** تفرد الرواية كعمل من الأعمال الفذة لم تشهد الساحة الثقافية له مثيلا منذ فترة ليست بالقصيرة ، كما يسجل العمل لمؤلفه بداية رائعة .

ويشرف هذا العدد بتقديم الدراسة المتميزة **للأستاذة الدكتورة ماجدة صالح** عن جانب من جوانب **الرقص الشعبي في مصر** ، وهيالدراسة التي قدمتها الى مؤتمر كووبيو الذي عقد في فنلندا في يونيو الماضي .

**والدكتورة ماجدة صالح** تعد دراستها هذه تقريرا مبدئيا ، يهدف الى تقديم استعراض جزئي لمجموعة البيانات والمعلومات المتوفرة عن فئة من الراقصات الشعبيات ، ممن ينتمين الى جماعات قبلية يطلق عليهن في مصر أسماء مثل : النور - الغجر - الحلب ، كما يطلق على الراقصات أيضا اسم « الغوازي » ، بأمل أن تثير المادة المتضمنة في الدراسة مجالات بحث متنوعة حول هذه الفئة من الفنانات اللواتي يتعرض فنهن للزوال ، كما تأمل أن يتم تناول تاريخهن وخلفيتهن الاجتماعية ، الى جانب فنهن المتميز في الرقص والموسيقى بالبحث والدراسة وأن يتم تشجيع الاستطلاع العلمي في هذا الاتجاه .

**وتضع الدكتورة ماجدة صالح** رقص الغوازي ضمن تقليد فني عريق ، متنوع ومنتشر ، يميز لونا معينا من الرقص ، عنصره المحدد مجموعة من الحركات المفصلة بمنطقة الحوض ، مما يجعله مختلفا عن معظم التقاليد التي تميز ألوانا أخرى من الرقص ، فضلا عن آن الاشارة الى فن هؤلاء الراقصات المصريات في المراجع المتخصصة يفوق بكثير اجمالي ما ذكر حول أشكال الرقص الأخرى مع ثرائها وتنوعها ، هذا ويعود ذكر فن هؤلاء الراقصات في المراجع الأوربية الى القرن السادس عشر ، في حين أفاضت مراجع القرن التاسع عشر في وصف زيهن ومظهرهن ورقصهن ولغتهن وأسلوب حياتهن ، وتحرزت كثيرا وهي تتلمس أبعاد أصولهن العرقية وحول تتابع سلالتهن منذ العهود الفرعونية،تتعدد النظريات حول هذا الأمر ، ويكثر الجدل ، غير ان الغوازي

ينسبن أنفسهن الى سلالة البرامكة ، تلك العائلة الشهيرة التى حباها الخليفة هارون الرشيد بعطفه ورعايته فى بادىء الأمر ، ثم قضى عليها بعد ذلك ، فى حين ترجح بعض الآراء أن هؤلاء الغجر «Gipsy» ـ كما يعرفون ـ قد وفدوا الى مصر فى ركاب الحملة العثمانية فى عام ١٥١٧ م قادمين من تركيا .

وتتعدد ألقاب الغجر فى بلاد الشرق التى يقطنونها ، فمنها : « زط أوجات » (zutt or Jatt) ، سنجانا «Cingana» ، نور «Nawar» ، كربات «Kurbat» ، غربات «Ghurbat» ، غجر «Ghargar» ، حلب «Halab» ، دومان «Duman» ،

ومهما يكن من أمر فان مجموعات غير قليلة من قبائل النور والغجر والحلب ما تزال تعيش فى مصر ، ومع الأخذ فى الاعتبار الأصل الهندى للغجر ، وهو الأمر المتفق عموما على صحته ، نلاحظ أن مفرد « نور » هو « نورى »، والذى قد يكون تحويلا لفظيا طبيعيا للاسم الفارسى للغجر « لورى ـ Luri » الذى كان يطلق على ساكن مدينة « ال Al-RuR» أو « أرو Arur» بالسند ، ويبلغ بعض المؤلفين الفرس والعرب ـ على السواء ـ حد الاعتقاد بنقل قبائل من الزط من بلاد البنجاب «Pnnjab» غربا ، بأمر الملك الساسانى « بهرام جور » (Bahram gur) وذلك فى القرن الخامس الميلادى ، ومنذ ذلك الحين بدأت هجراتهم المتوالية ولتعليل كلمة « برمك » قالوا باشتقاقها من الكلمة السنسكريتية «Parmak» التى هى زعيم أو رئيس ، مما يدعم الاستدلال على أن البرامكة بالفعل من أصل غجرى .

ومنذ فترة طويلة ونجم الغوازى التقليديين آخذ فى الأفول ، غير أن تقاليد رقصهن المتميزة قد ظلت محفوظة بالتواتر لدى بعض العائلات المتناثرة من هذه الفئة ، مثل غوازى بنات مازن بالأقصر ، حيث توجد لديهن مجموعة من الرقصات الأصيلة مثل « رقصة التخت » ، « النعاسى » ، « عشرات الطبل » ، « رقصة الجهينة » ، « النزاوى » ، وكذلك مقدار وافر من الأغانى التقليدية لهذه الفئة .

وقد اشتملت جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد على عدة موضوعات ، يختص الأول منها ، **بالفنون الشعبية والعمارة فى أعالى الصعيد ،** حيث قام الأستاذ/ محمد حسين هلال بتغطية عرض الشرائح الفيلمية الملونة لنماذج العمارة الشعبية فى الصعيد الأعلى الذى قدمته الفنانة / صفية حلمى ، مع تعقيب للأستاذ الناقد / صبحى الشارونى ، حيث قدم العرض عمارة منطقة ( الجرنة ) غرب الأقصر ، ثم عمارة سكان جبل الجرنة التى تختلف عن الاولى من حيث نشاط السكان والبيئة ( ملحق الصور ) كما تطرق العرض الى عمارة وفنون غربأسوان حيث تبدأ قرى النوبة التى لم يغرقها السد العالى بطرازها القديم وأشكالها المعمارية المتميزة بزخارفها الخاصة المتعلقة بالمناسبات ، كالزواج والحج والسفر للعمل .. الخ .

وقد أوضح العرض تناسب المبانى فى تلك المناطق مع المناخ الحار من حيث الارتفاعالملائم للتهوية والسكن الصحى قبل أن تؤدى الضرورات الاقتصادية الى التنازل عن الشكل الملائم لتنخفض الأسقف ، وتتحول المساكن الى علب من الأسمنت تخلو من الجمال ،وتختفى منها الزخارف المعمارية التى كانت تجعل من مبانينا الشعبية تحفا معمارية بديعة .

أما الموضوعالثانى فقد دار حول « **المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى** » الذى أقيم بالقاهرة

مؤخرا باشراف هيئة الآثار المصرية ، بعد أن طاف سبع عواصم عالمية من قبل • وقد قام **الأستاذ/ محمد هلال** بتغطية الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الذى حضرته وفود ست عشرة دولة من مختلف أنحاء العالم ، علاوة على تغطية بعض الندوات العلمية التى تتعلق بأبحاث تدور حول المأثورات والتراث الشعبى ، كما قدمت هيئة الآثار المصرية والسفارة التركية بالقاهرة بعض عروض الفن التركى بكل من متحف المنيل ، ومتحف الفن الاسلامى وقلعة صلاح الدين بالقاهرة ، بالاضافة الى تغطية الرحلة الى رشيد حيث العمارة التى تعود الى العصر العثمانى من منازل وقلاع وأسبلة وحصون تحولت جلها الى متاحف تشهد على حضارة هذا العصر •

أما الموضوع الثالث فعن احتفالات « الوفاء للنيل » ( الندوة العلمية ) عرض الأستاذ / عبد العزيز رفعت ، وفيه يقدم الكاتب لموضوعه بمقدمة موضوعية يخلص منها الى الخطوط العريضة لما ألقى فى الندوة من كلمات وأبحاث، ولما أثير فيها من مناقشات ، كما يأخذ على الشق الاحتفائى للندوة أنه لم يخرج عن الطابع الرسمى الى المشاركة الشعبية بما يدعم الشعور بالانتماء للنيل لدى الجماهير •

كما شملت الجولة تعريفا بصناعة تقليدية ذات أهمية تاريخية ، وهى صناعة السجاد الحريرى الموجودة بسوق السلاح بحى القلعة فى القاهرة • ويقدم أيضا الناقد الفنان صبحى الشارونى تعريفا بمعرض الفنان حلمى التونى وما اشتمل عليه من لوحات استوحت الفن الشعبى فى موضوعاتها •

كما تضمنت الجولة عرضا لتجربة مسرحية موسيقية من اخراج الفنان انتصار عبد الفتاح غبن قدمها فى قاعة منف بمديرية ثقافة الجيزة، وقد قدم الأستاذ عبد الغنى داود عرضا لهذه التجربة المسرحية الموسيقية •

**( المحرر )**






# ودوره فى دراسات الفنون التشكيلية الشعبية

د. عبد الحميد يونس

**منذ أيام غاب عن حياتنا الفكرية والفنية رائد عظيم من رواد الدراسات المتخصصة فى الفنون التشكيلية • ولقد أسهم فى الدفاع عن هذه الفنون وفى الكشف عن ملامحها العربية والمصرية ، ودفعه هذا التخصص الى تصحيح الكثير من الآراء والأحكام المتعلقة بمكانة الطابع الشعبى فى الابداع والتراث جميعا ، وهو من الذين استطاعوا أن يجمعوا بين مقومين مهمين من مقومات الفنون الشعبية بعامة والتشكيلية منها بخاصة ، وهذان المقومان هما : العراقة - التى تصدر عن الأصالة، والتطور - الذى يصدر عن مسار الحياة القومية والاجتماعية ، ومن هنا لابد أن نسجل فضل هذا الرائد الكبير وهو « سعد الخادم » فى وصل الفن بالحياة والمجتمع فى التذوق والنقد وتأريخ الفنون •**

اتخذ المرحوم سعد الخادم المنهج المقارن بين الحضارات ، ووجد أن ثمرة هذا المنهج يستوجب الدفاع عن التراث الحضارى العربى ، ذلك لأن بعض المستشرقين تأثروا بأحكام غير علمية وغير عادلة فى الموازنة بين مأثور الشعوب • وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة الاهتمام بأثر الحضارة العربية فى الموازنة بين مأثور الشعوب • وسجل الأستاذ سعد الخادم ضرورة الاهتمام بأثر الحضارة العربية على الشعوب الأوروبية فى مجالات العلم والفن ، وبخاصة فى مجال الفنون التشكيلية الشعبية• وهو يقول فى كتابه « المؤامرات الاستعمارية على

تراثنا الفنى » دفاعا عن تراثنا الفنى العربى وأسس مقوماته : « ان الفنون العربية ليست مقصورة على زخرفة القصور ، وبرقشة الوسائد والأثاث ، بدون أن يكون لها هدف أو فلسفة .

وان نكران مقومات التراث الفنى العربى أمر ليس بجديد . فنحن نلمسه فى غير قليل من المؤلفات الأجنبية . ولكن هذه المزاعم والادعاءات يجب ألا تقلل من ايماننا بمصادر تراثنا الفنى العربى ، وما أسهم به هذا التراث فى الحضارات الأخرى ، فلقد أشاد عدد غير قليل من النقاد الأجانب فى كتاباتهم بأهمية الفكر العربى ، وأثره فى فنون العمارة فى العصور الوسطى ، مثل فن الرومانسك والفن القوطى ، كما أشاروا باستناد فنون عصر النهضة استنادا كليا الى الفلسفة العربية ومقومات الفن العربى الذى أنقذ الفكر الأوروبى من ظلمات العصور الوسطى وحرره فتسنى له أن يدرك آفاقا جديدة » .

**وكل من يتابع خطواتنا فى النهضة الفكرية يذكر اهتمامنا بالفنون الجميلة ، منذ مطلع هذا القرن ، ويستجيب للاعتراف بالفنون الشعبية التشكيلية .**

واذا كانت الدراسات الانسانية قد اعترفت بالفولكلور أو المأثور الشعبى ، فان المعنيين جعلوا المأثور الشعبى مادة أساسية فىدراساتهم وكان سعد الخادم من الرواد الأوائل فى تأصيل هذه النظرة الواقعية الى مقومات الفن التشكيلى الشعبى ، والى الدعوة الى الاعترف به والى تأريخه .

وطالب ، الى جانب هذا كله ، بتشجيع التأليف فى هذا المجال ، وبخاصة فى الفنون التشكيلية العربية فى مصر ، على ألا يقتصر ذلك على الأضرحة والمقابر والمساجد الأثرية ، وانما أيضا فى مجال التصوير والنحت والأثاث الداخلى وأدوات الزينة والحلى . وكم كنت أرجو أن تحصل الموسوعة المصرية ، التى بدأ نشرها والتى أصدرتها الهيئة العامة للاستعلامات ، على مساهمة المرحوم سعد الخادم فى اثرائها ببحث فى المجلد الخاص بالفنون الشعبية المصرية .

والفن التشكيلى الشعبى ذخيرة من ذخائر حضارتنا . ولقد استطعنا أن نصحح بعض الأحكام الشائعة التى كانت تحكم على هذه الذخيرة بأنها ضعيفة فى التعبير عن المقوم الحضارى . ولا يزال بعض الذين يتشبثون بأحكام لا تعتمد على المواجهة الواقعية ينظرون الى المأثور الشعبىنظرة استعلاء ، ويحكمون عليه بأنه متخلف ، وأنه من رواسب الماضى مع أن هذا المأثور الشعبى يساير التطور . وقد يعدل من بعض عناصره ويضيف اليها ما يحقق التغير فى الحوافز ، وفى التطور الاجتماعى . والدارس للمأثور الشعبى يعترف بأن هذا التغير بطىء ، لأن الوجدان الشعبى ينزع الى استكمال التجربة . والمرحوم سعد الخادم يدرك هذه الحقيقة فيقول : ان « المشاهد فى هذه الفنون، سواء أكانت قديمة أم حديثة ، أنها تنقل لنا ـ اما فى اشكالها أو زخارفها أو خطوطها ـ ملامح من تقاليد متناهية فى القدم ، والى جانب أن هذه الفنون تسد حاجة المجتمع الشعبىفى الأدوات المنزلية والملبس والأدوات الزراعية والمبانى السكنية وغيرها ، نراها تحمل فى ثناياها معانى ، ترجع الى طقوس وعقائد وحضارات تلاشت منذ أزمنة غابرة ، حتى يمكن أن يقال انه من النادر أن نجد نوعا من الفنون الشعبية المحلية لا يمت لتراثنا القديم بصلة » .

**واللغة الفنية التى تستوعب جميع وسائل التعبير مثل الكلمة والحركة والايقاع وتشكيل المادة ، تحمل فى أعطافها معالم العاداتوالتقاليد وأنا ألح دائما على القول بأن التقدم الباهر فى الدراسات الانسانية أثمر نتائج محققة فيما يتصل بالنظم والقوانين العرفية ، اذ اتضح التماثل والتشابه بين عادات قديمة ممعنة فى القدم وبين عادات لا تزال لها وظائفها فى أكثر المجتمعات المتحضرة اليوم .. فاختلاف الأجواء الطبيعية وما يتوقعه الانسان من البرد والحر ومن الاعتدال الربيعى يقابله الانسان بالأمل أو الخوف ، ويستعد له بما ينبغى من احتياط ، ويعبر عن هذا كله بطقوس تحمل البشائر أو النذر ، وتصبح جزءا لا يتجزأ من حياته ومن سلوكه . وربما كانت هذه الطقوس أثرا**

**من عقيدة بائدة ، ولكنها تعيش ما عاشت وظائفها الحيوية والاجتماعية .**

ومن هذه الحقائق ما أورده الدارس الفنان « سعد الخادم » عن عروس القمح ووظيفتها فى الريف المصرى حيث يقول : « اليوم حينما نشاهد فى فصل الربيع أشكال عرائس القمح التى تباع للناس للتبرك بها وتعليقها على مداخل دورهم قد نظن أنها ليس لها أساس تاريخى ، وأنها وليدة الساعة ، على حين يتضح عند تفقد أصولها أنها بقايا تقاليد فرعونية تحوم حول محصول القمح ، فكانت تصنع من بشائر المحصول - والسنابل ما زالت خضراء - عروس للقمح كفأل حسن لمنع المحصول من أن يحسد ، ويبقى هذا الفأل فى حوزة صاحب الأرض من السنة الى السنة حتى المحصول الجديد وعروس القمح فى صورتها المألوفة لنا جميعا مصورة على جدران احدى المقابر الفرعونية بالأقصر ، وهى ترمز لأوزوريس ، ذلك المعبود المصرى القديم الذى يصور أحيانا فى الفنون المصرية القديمة على هيئة حزمة قمح كأنه أحد آلهة الزراعة » (١) .

ولم تعد الفنون الشعبية التشكيلية موجودة فى جميع الأسواق التى تعرض للأدوات والأزياء وما اليها من انتاج هذه الأيام ، وعلى الدارس أن يبحث عن الأماكن التى لا تزال تحترف بها . ومن الأهمية بمكان أن يميز المتخصص فى الفنون الشعبية بين ما يعرض للسائحين وبين ما لا يزال يحتفظ بتقاليده وبراعته فى تلك الحرف والصناعات التى تدخل فى باب الفولكلور أو المأثور الشعبى . ويبدو أن سعد الخادم قد كابد هذه التجربة وهو يعرض للقارىء الأماكن التى احتفظت بمقوماتها : « ان الفنون الشعبية قد لا توجد فى المحال العامة كالأسواق ، فاذا بحثنا عنها مثلا فى مدينة كالقاهرة فقد لانجد لها أثرا فى أسواق الموسكى وشارع ٢٣ يوليو أو قصر النيل ، وانما نجد لها أثرا فى أسواق قديمة احتفظت بطابعها الشعبى مثل الخيمية والغورية والصاغة وخان الخليلى ، ونجد ألوانا أخرى منها تنتج موسميا مثل الموالد ، اذ لها مناسبات خاصة ، حيث تقام فى أماكن معينة سرادقات لبيعها فى المولد النبوى أو مولد السيدة زينب (٢) » والعمل الميدانى فى هذا المجال يتجاوز المعروض منها الى الكشف عن العامل وعن براعته وتقاليده . والاهتمام بالمتاحف الشعبية يبرز مراحل التطور الى جانب مدى التشبث بوظيفة ثمرات هذه المهن والصناعات اليدوية ، وما تستعين به من وسائل وأدوات .

**وفى كل جنس فنى من أجناس الفنون التشكيلية الشعبية نجد الدراسة الجادة ، التى نهض بها المرحوم سعد الخادم . وكانت ريادته لذلك المجال تسير فى الخطوات نفسها ، التى سار فيها الرواد الآخرون المتخصصون فى المأثورات الشعبية بالمنهج الواقعى ، ولذلك نجد نشاطه فى مركز دراسات الفنون الشعبية منذ انشائه ، وفى مجلة الفنون الشعبية فى عددها الثانى الذى صدر فى ابريل عام ١٩٦٥ ، يتركز فى الأزياء الشعبية وهو لا يعرض لمجرد تنوع هذه الأزياء على أساس مراحل العمر أو البيئات الثقافية أو المناسبات الاجتماعية ، ولكنه يوضح علاقة هذه الأزياء بالعقائد والعادات والتقاليد .**

ومن أمثلة ذلك قوله : « ان الثياب الشعبية قد مرت خلال أطوار متعددة ، منها طور كانت تحاك فى ثنايا الثياب أكياس صغيرة ، متناهية فى الصغر ، توضع فيها بعض أنواع من الحبوب كالحبة السوداء ، أو عيدان القرنفل ، أو غير ذلك . وكانت تتخذ تلك الأكياس الصغيرة أشكالا مثلثة ، فتثبت وسط الأجزاء المطرزة من الثياب ، التى كانت تتخذ أشكالا مثلثة أيضا ، وكانت تضاف تلك العبوات الصغيرة من الحبوب أو الثمار العطرية الى الثياب ، لاكسابها رائحة ذكية من جهة ، ومن جهة أخرى لاعتقاد أصحاب الثياب - ولا سيما الشعبيين - بأن بعض

---

(١) معالم من فنوننا الشعبية - سعد الخادم - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦١ [ مكتبة الثقافة الشعبية (١٢) ] ص ٥٣ - ٥٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٤ .

الحبوب أو الثمار الجافة تكسب الجسم مناعة من الأمراض ، اذا ما التصقت ببعض مواضع منه ، وخاصة عن طريق الثياب التي يرتديها الانسان .. وكانت الثياب تزود أحيانا بدلايات أو حليات مدنية أو قطع من الخرز ، وكانت هذه الحليات التي تحاك في الثياب تملأ تجاويفها الداخلية بعبوات من المسك أو العنبر أو العطور التي اتخذت قواما لزجا ، مما كان يكسب الثياب على الدوام رائحة ذكية ، تنتشر أينما جلس صاحب الثوب » .

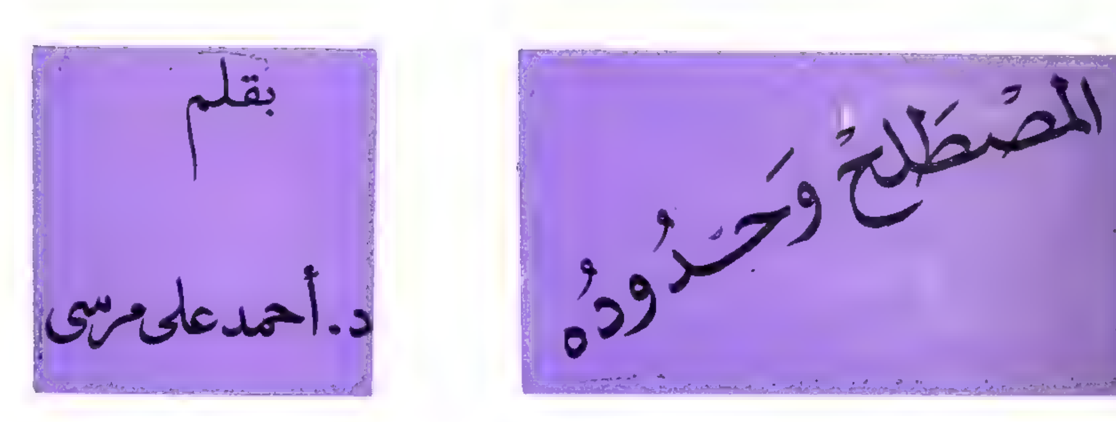
واعترف الأستاذ سعد الخادم بتأثير مركز الفنون الشعبية والمعهد الخاص بها في العناية بمقومات هذه الفنون في « النوبة » ، ودعا الى تسجيل هذه الفنون الشعبية ودراستها وبخاصة في المرحلة التي بدأت فيها هذه المقومات تتغير . ومن حسن الحظ تمت الاستجابة الى هذه الدعوة في الفنون التشكيلية الشعبية .

والذي لا يستطيع أحد أن يتجاهله هو قيمة الريادة ، التي تعد من أسس الدراسات المتخصصة في المأثورات الشعبية المصرية .وان غيابه عن حياتنا الفكرية في هذا المجال يحزننا جميعا . وليكن عزاؤنا أن دراساته ستظل من مراجع كل دارس في المأثورات الشعبية المصرية ، وبخاصة في الفنون التشكيلية .

★★★



# الأدب الشعبي العربي




هذه الدراسة مهداة الى :
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الرائد الذى لم يكذب أهله ٠
والأستاذ الذى يعيش فى تلاميذه ٠

★★★

يستطيع المتتبع للحياة الثقافية العربية عامة ، وللدراسات الانسانية خاصة ان يشهد عدة ظواهر لها أهميتها ولا يمكن اغفالها ، أو تجاهلها ، فالذى لا شك فيه أن الثلاثين سنة الماضية قد شهدت تطورا مذهلا فى الدراسات التى تتناول المجتمع ، بالوصف والتحليل ، وتحاول أن ترصد مظاهر الثبات والتغير ، والجمود والتطور ، والاتفاق والاختلاف والايجاب والسلب ، فى الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة ٠

كما شهدت السنوات الأخيرة ظهور محاولات واتجاهات ـ مازالت تعمل جاهدة على ارساء دعائم مدرسة وطنية أو اتجاه نابع من استقراء الواقع وتحليله ، لا على مجرد النقل غير الواعى أو الانبهار غير العاقل باتجاهات ومدارس لا علاقة لها فى الأغلب الأعم بحالنا أو واقعنا الذى نعيشه ٠

ولعل أهم ما ينبغى ملاحظته فى هذا الشأن ، هو ذلك الوعى بضرورة التأصيل المنهجى ، واستحداث التوازن بين الواقع وبين الاتجاهات العالمية فى هذا النوع من الدراسات ٠ وكان من أهم نتائج هذه الظواهر ظاهرة الاهتمام بالفولكلور ـ المأثورات الشعبية ـ وانتشار هذه الكلمة على الألسنة ٠

ولم يكن شيوع هذا المصطلح وانتشار ما يرادفه من مصطلحات كالفنون الشعبية ، والتراث الشعبى ، وما الى ذلك الا ثمرة هذا الوعى الجديد بالاضافة الى جهود كثيرة بذلها متخصصون وهواة فى هذا المجال ، حتى أصبح المصطلح متداولا بين خاصة المثقفين وعامة الناس على السواء ، رغم ما قد يشوب هذا التداول من قصور فى الفهم ، وسوء نية فى بعض الأحيان ·

على أية حال ، اننا سنحاول فى هذه الورقة أن نتتبع مصطلح الأدب الشعبى فى كتابات مجموعة من الدارسين العرب الذين تناولوا هذا الموضوع ، سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر ، لكى نتبين طريقنا ، وتتضح الرؤية أمامنا ، خاصة أننا نعتقد أن ذلك الأمر يشكل نقطة تحول ينبغى أن ندرك دلالتها ، وما يرتبط به من معان ، وما يترتب عليه من نتائج سوف تؤثر ايجابا أو سلبا على موضوع اهتمامنا وهو مأثوراتنا الشعبية أو تراثنا الشعبى ·

ان تحديد أى ميدان ـ فى حقيقة الأمر ـ ليس أمرا سهلا ، يمكن أن نصل فيه الى قول فصل أو تحديد دقيق دفعة واحدة ، خاصة اذا ارتبط الأمر بابداع الانسان ، فردا أو جماعة ·

كما أن هذا الأمر لا يمكن أن يتم اعتمادا على جهد فردى ، أو خلال فترة قصيرة من الزمن ، ولكنه فى الواقع ينبغى أن يكون نتاج جهود علمية كثيرة ، ومعرفة متنامية بالميدان ، وعمل دءوب لا بد أن يستغرق فترة طويلة من الزمن ·

وتزداد صعوبة الأمر عندما يواجه الانسان ميدانا متسعا رحبا ، قد يبدو للوهلة الأولى أنه من السهل تحديده فى جملة مختصرة بسيطة كأن نقول عما نحن بصدده الآن ، ان الأدب الشعبى هو تعبير المجتمع الشعبى عن نفسه عن طريق الكلمة أو أن الأدب الشعبى هو التعبير القولى المأثور عن ثقافة المجتمع مثلا ·

**ان مثل هذه التعريفات سوف توقعنا فى كثير من المشكلات الفرعية التى سوف تزيد من تعقيد المشكلة الأساسية التى نتناولها ، ألا وهى تحديد مفهومنا لموضوعنا ، ومصطلحاته الأساسية ·**

ولعله من الأمانة ان أعترف أنه رغم الخبرة الطويلة بالميدان ما يقرب من عقدين من الزمن ، الا انه ما يزال من الصعب أن نحدد الميدان فى جملة قصيرة موجزة ، ولن أدعى لنفسى القدرة على ذلك ، وانما أقصى ما يمكن أن أطمح اليه أن أحاول تمييز الأدب الشعبى العربى بشكل دقيق الى حد ما ، وبتحديد أوضح لمعالمه ، وميدانه ·

اننى سوف استخدم هنا منهجا تحليليا يركز أساسا على وجهات نظر الدارسين والجامعين



العرب للأدب الشعبى ، محاولا اكتشاف وجوه اتفاقهم ، ومظاهر اختلافهم ، فى النظر الى الميدان ، واضعا فى الاعتبار أن هؤلاء الدارسين والجامعين لم يكونوا يوما منفصلين أو بعيدين عن الدراسات والمناهج العالمية الخاصة بدراسة المأثورات الشعبية ( الفولكلور ) عامة ، والأدب الشعبى خاصة ٠

وسوف يفيدنا هذا المنهج ــ من وجهة نظرى ــ فى تبين الأسلوب الذى وفق به هؤلاء الدارسون والجامعون بين خصوصية الثقافة العربية ، وعالمية الثقافة الانسانية ، فيما يرتبط بهذا الميدان ، ايجابا أو سلبا ، حتى تتضح معالم الطريق أمامنا بعد ذلك ٠

**ان الدكتور محمود ذهنى ( ١ ) يشير الى وجود ثلاثة مصطلحات شاع استخدامها على انها تدل على شىء واحد** ، أو تدل على أشياء متشابهة متماثلة ، ولكنها فى حقيقتها يختلف كل منها عن الآخر ، تمام الاختلاف ٠ هذه المصطلحات من وجهة نظره هى :

١ ــ الأدب الشعبى ٠

٢ ــ الأدب العامى ٠

٣ ــ الفولكلور ٠

ولعل أكثر ما يهمنا هنا هو تحديده لمفهوم كل من الأدبين الشعبى والعامى ، وهو لكى يصل الى هذا التحديد ، يستعرض مفهوم اللغة والكلام ، واللسان واللهجة ، والفرق بين لغة الكتابة ولغة الحديث اليومى عند بعض علماء اللغة من العرب وغير العرب (٢) ثم يحدد صفات تميز الأدب العامى عن كل من الأدبين الرسمى ( ٣ ) والشعبى ، فيرى أن الأدب العامى ٠

١ ــ يستخدم اللهجة الدارجة التى تحررت كلية من الاعراب ، مما يجعله مقصورا على الدائرة الاقليمية التى تستخدم هذه اللهجة ، ومستغلقا على ما عداها من أقاليم الأمة الواحدة ٠

٢ ــ يعبر عن اهتمامات محلية محصورة فى نطاق أصحابها ٠

٣ ــ مرتبط بالواقع المعاشى لأصحابه،ويتناول عادة موضوعات الساعة الراهنة ذات الاهتمام الوقتى المباشر ٠ وهو أدب موسمى لا يعيش الا فى مدى حياة المشكلة التى يعالجها ٠

٤ ــ بحكم كونه محصورا فى نطاق اقليمى ضيق ، يكون دائما معروف القائل منسوبا لصاحبه الفرد بعكس الأدب الشعبى الذى قد ينسب بعضه لقائل هو فى الحقيقة أول من أوجده ولكن دوامه يدل على توالى تطوره على يد الشعب ، أفرادا أو مجموعات ٠

٥ ــ يستخدم لهجات محلية لم ترق الى مستوى اللغة ، ولهذا فهى تقتصر على صوتيات الكلام دون أن يكون لها قواعد تمكن من كتابتها بطريقة منضبطة ، ومن ثم فهو يعتمد على المشافهة دون الكتابة ، لأنه اذا سجل استعار طريقة كتابة اللغة الفصحى ، وبذلك يفقد جانبا من قدرته التعبيرية ٠ ولعل هذه هى أصعب العقبات التى تواجه دارسى الأدبين العامى والشعبى ، وأن كان الأخير أيسر فى قبوله للتدوين لارتباطه باللغة الفصحى ٠

أما الأدب الشعبى ، فهو يعترف بداية بصعوبة وضع تعريف أو تفسير للأدب الشعبى ، ويرى :

١ ــ انه ينشأ كعمل من أعمال احد هذين الأدبين الرسمى أو العامى ثم تؤهله خصائص ذاتية كامنة فيه لأن يتحول الى أدب شعبى ٠

٢ ــ أنه فى حقيقته فصائل من الأدب الرسمى أو العامى استطاعت أن تحوز صفات خاصة فى ظروف بيئية معينة أوجدت فيها شيئا خفيا أشبه بما أطلق عليه العالم الطبيعى « داروين » اسم الطفرة التى تحقق حلقة من حلقات الارتقاء والتى يتم بموجبها التطور من فصيلة الى فصيلة ٠

ثم ينتقل بعد ذلك الى مناقشة بعض تعريفات الأدب الشعبى ونقدها ، فيرى أن الأدب الشعبى :

١ ــ هو الذى يستخدم اللهجات الدارجة ٠

٢ ــ الأدب الشفوى الذى يتناقله الناس كلاما لا تدوينا ٠

٣ ــ الأدب مجهول المؤلف ٠

٤ ــ الأدب الذى يشترك فى تاليفه أكثر من فرد (٤) ٠

٥ ـ هو عمليــة التجميع التى تتم على مدى الزمن لمجموعة روايات أو أخبار ينتظمها موضوع واحد أو تدور حول شخصية واحدة ، فسـيرة عنترة مثلا كانت حكايات فردية وأخبارا متناثرة جمعت فى مرحلة تالية لانتشارها ومعرفة الناس بها (٥) ٠

٦ ـ هو أدب العمال والفلاحين (٦) ٠

٧ ـ هو أدب الطبقات الكادحه (٧) ٠

٨ ـ أدب الريف (٨) ٠

وهو ينقد بعض هذه التعريفات ، خاصة تلك التى تنسب الأدب الشعبى الى طبقة معينة أو فئة اجتماعية بعينها ، ويرى أن النســـبة الى الشعب تعنى مجموع أفراد الأمة بمختلف طوائفها وطبقاتها ٠ وأن الأدب الشعبى هو ذلك الأدب الذى يقدم لكل فرد من أفراد الأمة دون تمييز بينه وبين غيره من حيث الطبقة الاجتماعية ، أو الدرجة الثقافية ، أو الحرفة المهنية ، أو أى مفرق آخر يفرق بين أفراد المجتمع الواحد ٠ وعلى ذلك يصبح الأدب الشعبى هو ما يقبله هؤلاء جميعا ، ويجدون فيــه غذاء وجدانهــم ، ورواء اعطافهم وتعمير قلوبهم (١٠) ٠

وينتهى الأستاذ الدكتور ذهنى الى رأى مؤداه أنه « اذا عزعلينا تعريف شىء ، فاننا نستعيض عن ذلك بذكر الأوصاف المميزة له ، والتى يكون مجموعها بمثابة التعريف به ، تاركين تلك التى يشاركه فيها غيره ٠ من ذلك أننا لن نصف الأدب الشعبى بانه معلوم القائل أو مجهوله ، لأن هذه الصفة يشاركه فيها العامى والرسمى ، كذلك لن يميزه وصفه بأنه يتناول الموضوعات القومية أو أنه يلجأ الى الخيــالات والخرافات والغيبيات فهذه يشترك معه فيها الأدبان الآخران » (١١) ٠

أما أوصاف الأدب الشعبى التى تميزه عن غيره فهى تنحصر فى ثلاثة أشياء هى :

**أولا :** أن اللغة التى يستخدمها ليست هى اللغة العامية بالدرجة الأولى ، فهى لغة فصحى مسهلة أو ميسرة حتى تكاد تقارب العامية فى الشكل الظاهرى ، أى أنها لغة فصحى راعت السهولة فى انشائها (١٢) ٠

**ثانيا :** أن موضوعه مثل لغته تماما ، بمعنى أنه عام ، يمس كل فرد من أفراد الأمة حتى ليحس كل فرد أنه موضوعه الشخصى الذى يهمه وحده٠ وأنه يتناول كل موضـــوع أو أى موضوع له اتصال مباشر بالشعب ، ويمس المشاعر الانسانية العامة ٠

**ثالثا :** انه لا يحدد لنفسه شكلا معينا ، وان الموضوع الواحد يمكن أن يتسم بالواقعية ، وفى الوقت نفسه يستغل الغيبيات والخوارق (١٣) وينتهى الدكتور ذهنى الى تحديد معلمين أساسيين يمكن أن تقاس بهما أو عليهما الشعبية ، هما :

١ ـ الانتشار أو التداول ٠

٢ ـ التراثية والخلود ٠

وعلى ذلك تصبح الصفة المميزة للأدب الشعبى عنده ، والتى تفرقه عما عداه من آداب رسمية وعامية هى « تراثية التداول » أى « الانتشار والخلود » ، ومن ثم فان كل عمل أدبى يتوفر له الانتشار على مستوى الأمة فردا فردا ، والخلود على الزمن من عصر الى عصر ، يمكن لنا أن نطلق عليه أنه « شعبى » (١٤) ٠

ولعلى اعتذر هنا ـ بداية ـ أننى لن أتوقف لمناقشة أراء الزملاء الدارسين والجامعين ، والحكم عليها ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة ، ولكنى أعود لأؤكد أن الهدف الأساسى هو رصد اجرائى مبنى على استقراء لهذه الآراء والاتجاهات ، ومحاولة الخروج منها بتعريف تتفق عليه جميعا ونعمل على تطبيقه ان شــاء الله ، كى تتوحـــد جهودنا العملية ورؤانا النظرية خدمة لثقافتنـــا القومية ٠

**يذكر الشيخ جلال الحنفى(١٥) فى تقديمهلكتاب « مباحث فى الأدب الشعبى »** ، انه من الحق الذى لا يحسن أن يجحد أو يغمط أن للعامة منحاهم الخاص فى التفكير والتعبير ، ولقد يمتاز أدبهم فى الغالب بأنه ساذج فطرى بسيط ، وقد يكون فيه شىء من التركيز والعمــق والامــتاع ، ذلك لأن العاطفة العامية بسيطة غير معقدة ، فهى تستوعب كثيرا من الأمور والأحداث ثم أنها تحسن التعبير عنها على أى حالة من حالات السخط والرضــا والمدح والقدح بعيدا عن كل لبس وغموض أو

لف ودوران . وان « البحث فى العامية انما هو بحث فى حياة العامة ، وما من شك فى أن فى حياة العامة ما ينبغي أن يثبت ويدون فانه لا يصح أن تنحبس فصول التاريخ على سير الطبقات العليا وحدها . وفى دراسة الأدب الشعبى العامى واستكناه حقائقه ، واستكشاف دخائله ، ومواطنه ، ما يفيد فائدة ظاهرة فى معرفة الأواصر التى تربط بينه وبين الأدب الفصيح ، ومن هنا سيكون فى متناول أهل هذه الصناعة أن يرتفعوا بمتأدبة العامة وشعرائهم الى مستوى أعلى من مستواهم فى الأداء والبيان ، بحيث يقربهم ذلك بعض القربى الى المنطق الفصيح واللسان المبين » .

وينتقد الشيخ جلال الحنفي مؤلف الكتاب فى تفريقه بين العامى والشعبى اللذين يرى هو أنهما شيء واحد فيقول ان المؤلف يرى « أن هناك ضربين من الأدب أحدهما الأدب الشعبى والآخر الأدب العامى . ويمثل الأدب العامى عنده الملا عبود الكرخي الذى يحسبه المؤلف شاعرا عاميا ، وليس شاعرا شعبيا . وهذا مذهب لا أحسب أحدا سيتابعه ويوافقه عليه ، فان الشعبية والعامية معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن يختلف معناهما فى شيء (١٦) .

**أما الأستاذ السامرائى المؤلف ، فهو بعد أن يشير الى خطأ شائع لدى الكثيرين من أن كل ما تنتجه العامة من فكر أو مادة هو من التراث الشعبى الجدير بالتسجيل والدراسة ، وهو ما سوف يؤدى بالضرورة الى ادخال أشياء كثيرة بعيدة كل البعد عن مجال التراث الشعبى أو الفولكلور** ، ينتقد المحاولات التى بذلت من أجل تحديد نطاق الأدب الشعبى ، ويرى أنها كلها لا تعدو كونها تسجيلا لا يتصف بالدقة أولا ، مما أدى الى أن يضم للأدب الشعبى الكثير من الغريب عليه ثانيا .

ويصنف الأستاذ السامرائى المحاولات الكثيرة (١٧) التى بذلت لوضع تعريف للأدب الشعبى فى ثلاثة محاور رئيسية :

**المحور الأول :** أنه الأدب الذى يعبر عنه باللهجة العامية والذى يكون مجهول المؤلف ، ويكون تناقله من جيل الى جيل عن طريق الشفاه . ويأخذ المؤلف على هذا التعريف اشتراطه الجهل بالمؤلف، والانتقال الشفاهى كخصيصتين رئيسيين من صحيحا فى الفترة التى سبقت الاهتمام به ، خصائص الأدب الشعبى ، مؤكدا أن ذلك ربما كان والعناية بدراسته . كما أن هذا التعريف يسقط كل أدب عرف مؤلفه ، كما يسقط كل أدب مطبوع بالاضافة الى أنه أهمل الاشارة الى المعنى والمحتوى وانصرف تحديده الى الشكل فقط .

**المحور الثانى :** أنه الأدب المعبر عن نفسية الشعب ، الهادف الى خيره ، وتقدمه سواء اتخذ اللهجة العامية أو الفصحى وسيلة للتعبير ، عرف قائله ، أو لم يعرف ، دون أو لم يدون .

ويعلق الأستاذ السامرائى بأن هذا التعريف يشد الأدب الى بعض المعانى السياسية والنظريات التى تولى جماهير الشعب اهتماما كثيرا وتدعى أنها جاءت لخدمتها . فالأدب شعبى اذا أفصح عن تلك الأغراض ، أو خدمها أو دعا اليها ويرى أن فى هذا التعريف تعميما واطلاقا يتساوى فيه الأدب المثقف والبدائى والفصيح والشعبى ، كما أنه يهمل بحدوده تلك كمية من الأدب الشعبى المحلى لا يتجاوز منطقة بعينها .

**المحور الثالث :** أنه الأدب الذى يروى ويكتب أو يطبع باللهجة العامية ، سواء عرف قائله ، أو كان مجهولا ، متوارثا عن الجيل السابق أو أنه من صنع قوم معاصرين .

ويأخذ الأستاذ السامرائى على هذا الرأى اعتماده الأساسى على الشكل أو وسيلة التعبير ، باعتبارها الصفة المميزة للأدب الشعبى عن غيره ، اذ يصبح الأدب الشعبى فى هذه الحالة هو كل ما اتخذ العامية وسيلة للتعبير .

وبعد أن يستعرض هذه المجموعة من التعريفات التى تمثل من وجهة نظره الاتجاهات الأساسية فى تعريف الأدب الشعبى وتحديد خصائصه ، يتساءل عن سبب تسمية هذا النوع من الأدب بالأدب الشعبى ، هل لمحتواه الشعبى ، أم لأن أسلوبه عامى ، ولماذا لم تسمه عاميا ؟!

ويذكر أن بعض الكتاب القدامى كالجاحظ سموا نوعا من الأدب بأدب العامة أو العوام وهى تسمية توحى بالازدراء والاحتقار ، ونظرا لأن

هـذه التسمية أخذت توحى باحتقار العـامة وازدرائهـا ، فقد أبدلت التسمية • « فالأدب الشعبى هو أدب العوام من الناس ، أدب العمال والفلاحين والفئات المغمورة اجتماعيا » ثم يستطرد قائلا :

« ونحن اذا نظرنا نظرة علمية مجردة الى أحوال أولئك الناس لوجدنا أنهم يعيشـون فى بؤس وعوز ، ويقاسون من استعباد آخرين لهم ثم أنهم محرومون من الثقافـة • وينتهى من ذلـك الى القول بأن :

« هذه الحقيقة تجعلنا نقول بثقة أن أدب هذه الفئة من الناس صورة ناطقة لبيئتهم وتفكيرهم • فالجهل المخيم عليهم ، والانغـلاق الذى سـببته الفروق الاجتماعية يشجع نشوء اللهجات عندهم أولا ، كما أنه ينتج أدبا أساسه الجهل والانغلاق ثانيا • وبمعنى أوضح تلك الحقيقة تنتج أدبا يلجأ الى اللهجة العامية فى تعبيره ويتسم بالسذاجة والضحالة فى أغلب وأعم معانيـه • وعلى ذلك لسنا نستطيع القول بأن الأسلوب وحده أو المعنى وحده هو الذى يقرر صفة الأدب (١٨) •

فالأدب بمعناه العام عنده هو « التعبير بأسلوب رفيع يراعى فيـه انتقـاء الألفاظ والتراكيب واختيارها » وأن هذا التعبير ينبغى تطبيقه على الأدب الشعبى أيضا ، ومن ثم فليس كل ما كتب أو قيل بوزن وقافية وبلهجة عامية يسمى أدبـا شعبيا (١٩) • وأن علينا أن نفرق بين الكـلام العامى والأدب الشعبى • ويورد المؤلف مجموعة من النماذج العامية التى يثبت بها رأيه ، ويذهب الى أن هذه النماذج موزونة ومقفاة ، ثم أنها بلهجة عامية ، ولكنها لا يمكن أن تعد أدبا شعبيا ، بل هى نمـاذج لكـلام عامى ممـا يتكلمه عـوام الناس (٢٠) ، قد نسميه فى شىء من التحفظ أدبا عاميا ولكننا لا نسميه أدبا شعبيا • ويرى أن الفرق دقيـق جـدا بين الأدبين ـ العـامى والشعبى • فالأول « يستعمل المعانى الشائعـة والأفكار السطحية ونادرا ما يبتكر معنى جديدا » أو صورة جديدة ، ثم أنه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعـة ، أى انه خال من الصاغة الفنية ، ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا » • أما الثانى فانه على « سذاجته ( والسـذاجة غـير الرداءة ) ، « لا يخلو من الأقباس الفنية والموهبة الحساسة ، ويصـاغ فى لهجة عامية ، تختار له الألفاظ الموحية أو ذات الجرس الجميل أو المعنى الدقيق • (٢١) وعلى ذلك فهو لا يدخل ضـمن الأدب الشعبى ما ينتجه الأدباء المعروفون فى لهجة عاميـة ، لأن من أهم صـفات الأدب الشـعبى « السذاجة العفوية » أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ، ولكنهـا تفتقر فى كل الأحوال الى السـذاجة والعفوية » (٢٢)

ثم يعود بعـد ذلك كله ليتساءل : ما الأدب الشعبى اذن ! ويجيب على ذلك بقوله :

قد يكون من الصـعوبة أن أقـدم للقـراء تعريفا علميا واضـحا ولكن ذلـك لا يمنعنى من القول بأنه :

« التعبير عن انفعال عاطفى أو فـكرى يتخـذ اللهجة العامية أسـلوبا له فى التعبير تطغى على معانيه السذاجة التى يتميز بهـا ابن الشعب المحروم من الثقافة ولكنها سـذاجة لا تخلو من ارهاف الحس وبراءة وعفوية فى اطلاق المشـاعر والأحاسيس ، وصدق يتجلى فى استعمال الألفاظ والأساليب واختيارها • أما بالنسـبة الى كون ذلك الأدب مجهول المؤلف أو معروفه ، مطبوعا أو غير مطبوع ، فان مجهـولية المـؤلف كانت ميزة واضحة للأدب الشعبى قبل الانصراف الى تدوينه وطبعه » (٢٣)

**أما الأستاذ أحمد صـادق الجمـال (٢٤) فهو يفرق بين كل من الأدب العامى والأدب الشعبى ، على أساس الاعتبار اللفظى أولا ، فنجد أن الأدب العامى قد استقى مادته من الفصحى المصحفة أو الملحونة ومن الألفـاظ الدخيلة ، بل ومن اللغة الجارية ، الا أنه قد ظهر فيها التجريد ،** ولا كذلك الأدب الشـعبى الذى يتخـذ مادته من الملحون والدخيل الا أنها ألفاظ أسلوب الحديث الجارى ، فاذا سمعتها لا تميزها عن لغة الكلام التى يتناولها الأفراد فى حياتهم ، وهكذا لا يختط الأدب الشعبى حدودا معينة لألفاظه كى يلتزمها كمـا هو الحال فى الأدب العامى « هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فالأدب الشعبى يعتمد على المشافهة أكثر

منه على التدوين ، وفى الدراسة الفولكلورية يبحث الدارس عن العادات والتقاليد والآثار الجماعية التى ترتبط بالواقع المحسوس والتى تؤثر فيها الناحية الروحية والاجتماعية والسياسية ، فنحن نبحث فيه عن الأمثال التى رددها الشعب ، وحملت فى طياتها روح الشعب وطبيعته ، وكذلك نبحث ما خلف الشعب من قصص وأغانى اشترك فى صوغها واخراجها ، كما أخرج الرقص والغناء وغير ذلك » وينتهى من ذلك الى القول فى حالة الأدب الشعبى « أمام أثر اشترك فى اعداده غير فرد » • ومن ثم يصعب أن ننسبه الى قائل أو مؤلف بعينه ، أى أنه مجهول القائل أو المؤلف فى الأغلب الأعم ، أما العامى فنحن نعرف قائله أو مؤلفه • بالاضافة الى أنه يمكن القول أن الشعب برمته هو مصدر ذلك الأدب ( الشعبى ) (٢٥) •

وقد رأى أن أسلوب الأدب العامى يتميز بالعناية بالسبك وتجويد النسج ، أما أسلوب الأدب الشعبى فهو أسلوب الكلام الجارى فى حديث الناس ، وان ذلك يظهر واضحا فيما أثر من القصص والملاحم الشعبية ، كما فى ألف ليلة وليلة ، والهلالية والزير سالم وغيرها •

هذا من ناحية اللغة والأسلوب أما من ناحية تعبير كل منهما عن مبدعيه فالأستاذ الجمال يرى أن « الأدب الشعبى والأدب العامى كلاهما يعبر عن نفسية المجتمع ، أو بمعنى أقرب يعبران عن نفسية الطبقات المحكومة » (٢٦) •

كما يشتركان عنده فى أن كلا منهما يمس الحياة الاجتماعية من جميع جوانبها ، فهما تعبير عن خلد القطاع الاجتماعى الغفير بما يعتريه من مؤثرات اجتماعية أو هزات سياسية أو طبقية وما الى ذلك ، مما ينتاب الشعوب من تغيير فى السلوك (٢٧) •

**أما المرحوم الأستاذ أحمد رشدى صالح (٢٨) فيرى أن الأدب الشعبى هو « الأدب التقليدى أو أدب الفلاحين ، والأدب الشعبى الحديث أو أدب جمهور المدينة والطبقة الوسطى » وأن أداة هذا الأدب الشعبى التقليدى اللهجة العامية أما الأدب الشعبى الحديث ، فقد تكون أداته العامية أو الفصحى ، وان عاموده هو الروح الوطنية التى لازمت ظهور الطبقة الوسطى •**

**ويميز المرحوم رشدى صالح بين هذين الأدبين الشعبيين – التقليدى والحديث على أساس أن « هناك عنصرا يميز الأدب الحديث على التقليدى وذلك هو الفكرة الوطنية وينبغى ألا نخلط بين الأمة أو القومية وبين أدب الأمة وأدب القومية» •**

**ويجعل كل من الأستاذ محمد المرزوقى ( ٢٩)** والأب **يوسف قوشاقجى** (٣٠) الأدب الشعبى مرادفا لمصطلح « الفولكلور » • يقول الأب قوشاقجى « ومن المعروف ان مؤسسة الأونيسكو تحث الشعوب على نشر ما عندها من الفولكلور وهو الاسم الانجليزى للأدب الشعبى لما فيه من فائدة لمعرفة تاريخ الشعوب ومعتقداتهم • وأساطيرهم وعاداتهم وروحهم ••• الخ » •

ويذهب الأستاذ المرزوقى الى أن بعض الناس يطلقون على الشعر الملحون اسم الأدب الشعبى أو الشعر الشعبى ، وكلا الاطلاقين خطأ يجب تصحيحه • أما الأدب الشعبى عنده فهو « ذلك الأدب الذى استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة فولكلور على خلاف فى صحة اطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبى بالضبط • وقد حاول بعض ( المؤلفين جعل تعريف الأدب الشعبى يشمل ما تشمله كلمة فولكلور ، وأحسن تعريف لذلك ما ضبطه الدكتور حسين نصار بقوله « الأدب الشعبى هو الأدب المجهول المؤلف العامى اللغة ، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية » ، ولا يخفى أن هذا التعريف يشتمل على أربعة شروط هى جهلنا لمؤلفه ، وعامية لغته ، ومرور أجيال عدة عليه حتى يصبح من كيان الشعب ، ووصوله الينا بالرواية الشفوية • وبالنسبة الينا نحن العرب يتمثل الأدب الشعبى عندنا فى هذه الأغانى التى تردد فى المواسم والأفراح والأتراح وفى المثل السائر وفى اللغز وفى هذه النداءات المسجوعة المنظومة على السلع وغيرها وفى النكتة والنادرة وفى الأساطير التى تقصها العجائز وفى القصة الطويلة كألف ليلة ، وفى السير كسيرة بنى هلال ، وفى التمثيليات التقليدية – ولعل أقدم ما عرف من هذا الأدب الأراجيز المروية عن أجدادنا » ويربط الأستاذ شوقى

عبد الحكيم (٣١) بين الأدب الشعبى وبين أدب الفلاحين كما يتضح من كتابه الذى اتخذ هـذا العنوان ، وجمـع فيـه مجموعة من المـواويل المصرية • أما الأستاذ الدكتور حسين نصار (٣٢) فيعرف الأدب الشعبى بأنه « الأدب الذى يصدره الشعب ، فيعبر عن وجدانه ، ويمثل فكره ، ويعكس اتجاهاته ، ومستوياته الحضارية » •

**ويمثل الأدب الشـعبى عند الأستاذ ابراهيم الداقوقى (٣٣) التراث القومى • وهو يفرق بين نوعين من الأدب الشعبى :**

**أولهما :** الأدب الشعبى مجهول المؤلف •

**ثانيهما :** الأدب الشعبى معروف المؤلف •

وبناء على ذلك فهو يقسم دراسته الى قسمين ، يتناول فى القسم الأول التراث الشعبى المشترك والذى تناقله الناس جيلا عن جيل والذى يعد ملكا للشـعب لأنـه مجهول المؤلف ويتضـمن الأساطير والقصص والأمثـال والأغانى والألغـاز والنوادر والبكائيات وغيرها •

أما القسم الثانى فهو الأدب الشعبى معروف المؤلف وقد أنشأه أدباء معروفون عاشـوا فى أوساط الشعب فتحسسوا آلامه وآماله وتناولوا المواضيع القريبة الى نفوس أفراده وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادية والمعنوية حيث يتضمن فن السيرة والأدب الدينى •

ولا يعترف قسـم من الفولكلـوريين بالأدب الشعبى معروف المؤلف اذ لا يعدونه من أدب الشعب وانما هو من الأدب الرسمى أو الفصيح ولكن اذا أمعنا النظر فى هذا النوع من الأدب فاننا نجد فيه الخصـائص نفسهـا الموجودة فى القسم الأول من هذا الأدب فمنشؤه من الشعب، عاش بين أحضانه وصاغ المعتقدات التىأنتجها خيال الشعب وتفكيره فى بيئته الواسـعة أدبا جـديدا يتجلى فيـه روح الشـعب وشـخصيته الحية (٣٤) •

ويعرف الأدب الشعبى معروف المؤلف بأنه هو الأدب الذى أنشـأه مؤلف معروف وهو منقسم قسمين :

١ ـ السير : وهى لون من القصص الطويل الذى يتراوح بين النثر والشعر ، نظمه شعراء معروفون فى الأدب التركمانى ب ( عاشق ) • لذلك يطلق عليه « عاشق آو بياتى » اى أدب العشاق وهو يدور حول البطولات والفروسـية والحب ، ويشتمل على أشعار ملحمية • ولما كان منشىء هذا الفن يتغنى به بآلة موسيقية تركمانيه تسمى « الساز » لذلك يطلق عليهم « شـعراء الساز » أيضا ، وقد تطور هذا النوع من الأدب الشعبى فى المقاهى الشعبية فى ليالى الشـتاء ، وكذلك ليالى شهر رمضان المبارك •

٢ ـ الأدب الدينى : وهو الأدب الخاص بالمذاهب الاسـلامية ، يستمد جذوره من روح الدين الاسلامى الحنيف ، وقد أطلق عليه « أدب التكايا » حيث نشأ فى زوايا التكايا التى تعد المحفل الأدبى والتوجيهى للمتصوفين (٣٥) •

**ويصف الأستاذ عاتق بن غيث البلادى (٣٦) الأدب الشعبى فى مقدمة كتابه بقوله :** « أما بعد فأن الأدب الشعبى يحتوى على فنون جميلة بليغة ممتعة تشتمل على كل فنون الأدبالفصيح من شعر وقصة ومثل وأحجية •• الخ • ولا تختلف عن جذرها الفصيح الا بلحن فى الكلم يمكن تفصيحه اذا أردت ، غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ، ومعانيها أبلغ وأصوب كما أنه « صـنو الأدب العربى الفصيح فيه ما فيه من خصائص وفنون ومن بلاغة وحسن تعبير ، وأصابة المعنى ، وله ـ شعره ونثره ـ عشاق متذوقون ، من الخاصـة والعامة •

واذا اسـتعرضـنا الكتاب ، سـنجد أن ما يدخل تحت الأدب الشـعبى عنده ، الشـعر بأقسامه ، والقصة بأنواعها ، والأمثال ، والعادات والتقاليد ، وأسلوب التعبير ، والعلوم الشعبية واللهجات •

والأدب الشعبى موضوع تقليدى بارز من موضوعات التراث الشعبى ، عند الدكتور محمد الجوهرى (٣٧) ، وأن ميدان دراسـته يقع فى مكان القلب من هذا العلم • ويذكر أن تسميات شتى قد شاعت لتشير الى هذا الميدان ، وأن هذه التسميات قد أثارت جدلا شديدا بين الدارسين فى العالم ، فهو الأدب الشعبى عندنا ، والأدب

**الشفاهى ، أو الفن اللفظى أو الأدب التعبيرى عند بعض الباحثين .** كما يشير الدكتور الجوهرى أيضا الى تباين الاتجاهات فى تعيين حدود الميدان وتحديد موضوعاته ويستعرض جهود كل من المرحوم احمد رشدى صالح ، وريتشارد دورسون والدكتورة نبيلة ابراهيم ، وينتهى الى ان تصنيف المرحوم رشدى صالح (٣٨) هو أوفاها وأكملها وأكثرها قربا الى الاحساس بالواقع الشعبى المصرى .

والأنواع الأدبية الشعبية التى يصنفها رشدى صالح تحت المصطلح الأعم الأدب الشعبى هى :

١ ـ المثل
٢ ـ اللغز
٣ ـ النداء
٤ ـ النادرة
٥ ـ الحكاية
٦ ـ السيرة
٧ ـ التمثيلية التقليدية
٨ ـ الأغنية
٩ ـ الموال

ويأخذ الدكتور الجوهرى على هذا التصنيف عدم التفرقة بين ثلاثة أنواع متقاربة من مواد الابداع الشعبى ، هى النكتة والنادرة والقصة الفكاهية ، وأنه لم يتعرض لشكل من الأشكال الأدبية الشعبية العالمية هو الأسطورة .

ويناقش الدكتور الجوهرى التصنيفات الأخرى ، مبينا أوجه القصور فيها ، ليقدم تقسيما مقترحا لأهم الأنواع الأدبية الشعبية المصرية ، نوردها هنا ، فهو يصلح أساسا للبناء عليه :

١ ـ السير ( الشعرى منها والنثرى ) .
٢ ـ الأسطورة .
٣ ـ الخرافة .
٤ ـ الحكاية .
٥ ـ الموال بأنواعه المختلفة ( كالموال العادى ، والموال القصصى .. الخ ) .
٦ ـ الأغانى بأنواعها المختلفة :

(أ) حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة ( أغانى الميلاد ، والختان ، والخطوبة ، والزفاف ، والزواج والبكائيات ) ، والمناسبات الدينية ( الموالد ، ومولد النبى ) ، أغانى الحجيج ( فى الذهاب وفى العودة ) . أغانى العمل ( أغانى منتظمة الايقاع ، وغير منتظمة الايقاع ) .

(ب) حسب البيئات والجماعات البشرية المختلفة ( كأغانى البدو ، المجرودة والغنيوة ، والشتيوة ، ومجرودة العصا ... الخ ) .

٧ ـ المدائح الدينية والتخمير .
٨ ـ الابتهالات الدينية .
٩ ـ الرقى .
١٠ ـ الأمثال .
١١ ـ التعابير والأقوال السائرة .
١٢ ـ النداءات .
١٣ ـ الألغاز .
١٤ ـ النكت والنوادر والقصص الفكاهية ،
١٥ ـ الأعمال الدرامية .

(أ) خيال الظل ( صندوق الدنيا وخلافه ) .
(ب) الأراجوز .
(ج) التمثيليات .
(د) مشاهد الحواة ونظائرها .

أما الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، وهو أول أستاذ للأدب الشعبى فى جامعاتنا **العربية ، كما أنه على رأس من يرجع اليهم الفضل فى ارساء دعائم دراسة المأثورات الشعبية ( الفولكلور ) عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، فيذكر (٣٩) انه بعد ان استعرض البيئات الاكاديمية المتخصصة فى الدراسات الانسانية شرقا وغربا اتضح « ان الأدب الشعبى هو عند الكثيرين من العلماء يرادف الفولكلور أو ـ على أقل تقدير ـ يعد الحلقة الرئيسية من حلقات المأثورات الشعبية » ( الفولكلور ) .**

وينبه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى مجموعة من الحقائق البارزة فى مجال دراسة



الأدب الشعبى وتحديد مدلوله يهمنا منها ما ذكره من « أن الأدب الشعبى ليس بالضرورة أدب لهجات دارجة ، وأن النسبة الى الشعب هى الفيصل فى التفريق بين ما هو شعبى ، وما هو غير شعبى ، فان من الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبيا ، وفى الآثار التى تتوسل باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضعه فى دائرة الأدب الشعبى » (٤٠) ٠

**كما يحدد (٤١) جوهر الأدب الشعبى مفرقا بينه وبين الأدب الفردى أو الرسمى أو المعتبر والأدب العامى ، بأن الأدب الشعبى يتسم بالطابع الذاتى ، ولكنها الذات العامة ، ويصدر عن وجدان ، ولكنه وجدان الشعب قبليا كان أو طائفيا أو قوميا ٠ أما مضمونه فنموذج أخلاقى قومى اصطلحت الجماعة عليه لكى تصعد اليه سائر الآحاد ٠**

أما الأدب الرسمى ، فهو نشاط وجدانى فى اطار العبقرية الفردية ، وهو لا يختلف عن العامى الا فى كون الأخير يتوسل باللهجة الدارجة ، لكن كلا منهما يصدر عن وجدان فردى ٠

وعلى ذلك فان معيار التمييز بين الادب الشعبى وغير الشعبى ، هو المعيار النفسى عند الأستاذ الدكتور يونس ، بالاضافة الى الوظائف التى يؤديها هذا الأدب والتى يلخصها فى هذه الوظائف :

١ ـ وظيفة ثقافية ٠

٢ ـ وظيفة جماعية أو قومية تحافظ على تراث الجماعة ومزاياها وأمجادها واحساس المجتمع بذاتيته العامة ٠

٣ ـ وظيفة نفعية تحافظ على الذات والمال ٠٠٠ الخ ٠

٤ ـ تفسير الظواهر ٠

أما وسيلة هذا الأدب ، فهو فى معظمه يتوسل بالشعر أو النثر ، أو بهما معا ( كما فى السير الشعبية مثلا ) ، كما أنه يتوسل بضروب التعبير الأخرى من الحركة والايقاع والاشارة ، بل أن فيه ظواهر تمثيلية أثمرت أنواعا خاصة تقوم بالتمثيل المباشر كما هو الحال عند المنشد المحترف ( رواة

السير خاصة ) وبالتمثيل غير المباشر الذى يتوسل بالدمية أو غير ذلك .

ويقدم الأستاذ الدكتور يونس تعريفا للأدب الشعبى (٤٢) يجمع فيه بين الخصائص التى رآها مميزة له ، سواء من ناحية الشكل أو المضمون أو الوظائف ، أو المبدع ، أو أداة التعبير :

« الأدب الشعبى مصطلح جديد يدل على التعبير الفنى المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة واشارة وايقاع تحقيقا لوجدان الجماعة فى بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ .

ويتسم بكل ما تتسم به المأثورات الشعبية من العراقة والتلقائية الظاهرة ، وعليه العرف ، ووجود المضامين الثقافية الى جانب المرونة فى التطور ، والجهل بمؤلف النص فى معظم الاحيان » .

هذه هى معظم الاتجاهات التى تمثل وجهات نظر الدارسين والجامعين للأدب الشعبى ولعلى اعتذر اذا كان هناك نقص فى الاستقراء ، أو نسيان لبعض الدارسين ، فليس ذلك عن تجاهل لهم أو تقليل من شأنهم فقد حاولت أن أركز على ممثلين للدارسين المتخصصين ، وللمهتمين ، والهواة ذوى النوايا الطيبة ، فحسب .

على أية حال ، **ان نظرة احصائية بسيطة لهذه التعريفات، سوف تعطينا مؤشرات مهمة لاتجاهات التعريف ، ومدى ما تدل عليه من وعى بطبيعة الميدان وحدوده .**

**اننا يمكن أن نصنف العناصر الرئيسية فى التعريفات المختلفة على هذا النحو وفقا لأهميتها لدى المعرفين :**

**١ ــ الأدب الشعبى يتوسل بالعامية (٦).**

**٢ ــ الأدب الشعبى ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية (٦) .**

**٣ ــ الأدب الشعبى مجهول المؤلف(٥)ويشترك فى تأليفه أكثر من فرد .**

**٤ ــ الأدب الشعبى يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب (٥) .**

**٥ ــ الأدب الشعبى مأثور (٤) .**

كما أن هناك من اشترط أن يكون ساذجا أو تلقائيا (١) ، وأنه يعبر أساسا عن الطبقات الكادحة أو الفلاحين (٢) ، وهناك من رأى أنه يمكن أن يكون معروف المؤلف (٣) .

هذا من ناحية التعريفات ، أما حدود الميدان ، والمواد التى يتضمنها ، فأننى أعتقد أنه لا يوجد خلاف كبير حولها ، أو حول المواد الرئيسية التى يشملها كالحكاية ، والحزر ، والمثل ، والأغنية بأنواعها وأشكالها المتعددة .. الخ مما تتضمنه القوائم التى يمكن أن نجدها فى معظم الدراسات والمجموعات التى تعرضت للأدب الشعبى ، والتى يسهل الرجوع اليها عند الحاجة .

**واذا كان لكاتب هذه الدراسة ان يدلى بدلوه فى هذا الشأن من واقع الخبرة الميدانية والنظرية بهذا الميدان ، فلعله ينبغى تقرير عدة حقائق أساسية :**

١ ــ اننا ننظر الى الأدب الشعبى لا باعتباره جزءا من ماض سحيق أو نتاج أناس غير مثقفين، أو نتاج ثقافة غير جديرة بالاحترام .

٢ ــ اننا لا ننظر الى الأدب الشعبى باعتباره درجة أدنى من الأدب الخاص أو المعتبر أو الرسمى ، أيا كانت التسمية ، مما يبدعه أفراد متميزون معروفون .

٣ ــ اننا ننظر الى الأدب الشعبى باعتباره نتاجا فنيا جديرا بالدراسة أداء ، وابداعا أيضا .

٤ ــ اننا لا نقصر الأدب الشعبى على طائفة أو جماعة أو طبقة رغم ادراكنا أن هناك مدارس علمية معترفا بها ، لا تجد فى ذلك غضاضة ، ولكن ذلك يرتبط بظروف هذه المدارس وتوجهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

٥ ــ انه قد آن الأوان لأن نطبق القانون العلمى الذى يقول ان كل ثقافة تخلق مصطلحاتها وأشكالها الفنية الخاصة بها ، بمعنى انه لم يعد من المقبول أو المعقول أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوى عنق ما لدينا لكى يناسب ما لدى الآخرين. وعلى ذلك ينبغى التوفر على جمع المادة الشعبية من أصحابها وبيئتها ، وأن نحترم المصطلحات التى يستخدمها الناس لتدل على ابداعهم ، شكلا

ومضمونا ، فتثرى قوائمنا وتتحدد مصطلحاتنا ، وتتضح •

٦ ـ انه فى جمع الأدب الشعبى ودراسته ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من ألوان الابداع الشعبى ـ لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها ، وأصحابها ، والبيئة التى تتداولها ، وعلى ذلك فلا بد من أن نتنبه الى ان ما يصلح فى النظر الى الأدب الخاص أو الفن الخاص ، من مناهج ونظريات ، قد لا يصلح بالضرورة لمجال اهتمامنا •

**على أية حال أننى اقترح هذين التعريفين للأدب الشعبى ، وأعرف أنهما سيثيران جدلا شديدا ، ولا أزعم أنهما أفضل من غيرهما ، ولكنه اجتهاد ، قد يثبت خطؤه ، وقد يثبت ان فيه بعض الصحة فاذا ثبت خطؤه ، فقد وفرنا على غيرنا مشقة وعناء ، واذا ثبت ان فيه بعض الصحة ركزنا على الصحيح فيه ، وعدلنا فيما فيه من خطأ أو نقص •**

التعريف الأول :

« الأدب الشعبى هو أسلوب التعبير الفنى المأثور عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية ، والذى يتوسل بالكلمة » •

التعريف الثانى :

« الأدب الشعبى هو الابداع الفنى الجمعى المأثور الذى يتوسل بالكلمة » •

**وهذان التعريفان فى واقع الأمر يضعان فى اعتبارهما السمات الأساسية التى نرى أنها أهم ما يميز الأدب الشعبى ، وهى أنه يعبر عن وجدان جمعى ، وانه متداول سواء عن طريق التدوين أو المشافهة ، متفقا فى ذلك مع أستاذى الدكتور عبد الحميد يونس فى رفض المعيار اللغوى أساسا للتفريق بين ما هو شعبى ، وما هو غير شعبى على الرغم من أن أكثر المعرفين قد ركزوا على هذا المعيار ، وكان محل اتفاق غالبيتهم •**

---

(١) دكتور محمود ذهنى ـ الأدب الشعبى العربى :مفهومه ومضمونه • مطبوعات جامعة القاهرة فرع الخرطوم (٥) ـ ١٩٧٢ ، ص ١٨ ـ ١٩ •

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٥ : ٤٥ •

(٣) يعنى الدكتور ذهنى بالأدب الرسمى الأدب المكتوب باللغة الفصحى الذى يبدعه مؤلف معروف •

(٤) د• محمود ذهنى ـ المرجع السابق ، ص ٤٩ : ٥٤ •

(٥) المرجع السابق ، ص ٦٢ •

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٣ •

(٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ •

(٨ ، ٩) المرجع السابق ، ص ٦٨ •

(١٠) لمزيد من التفاصيل عن نقد هذه التعريفات ، ومعرفة وجهة نظر الباحث ، فى بعض هذه التعريفات ، انظر المرجع السابق ، ص ٥٠ : ٧٨ •

(١١) المرجع السابق

(١٢) المرجع السابق ، ص ٧٩ ، ٨١ •

(١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ : ٨٣ •

(١٤) المرجع السابق ، ص ٨٣ : ٨٤ •

(١٥) عامر رشيد السامرائى ـ مباحث فى الأدب الشعبى ـ وزارة الثقافة والارشاد ، العراق ١٩٦٤ ، ص ٣ : ٥•

(١٦) المرجع السابق ص ٦ •

(١٧) المرجع السابق ، ص ٩ : ١٠ •

(١٨) المرجع السابق ، ص ١١ •

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٢ •

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣ •

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٥ : ١٦

(٢٤) أحمد صادق الجمال ـ الأدب العامى فى العصر المملوكى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ، القـاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٧٣ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٢٨) أحمد رشدى صالح ـ الأدب الشـعبى ـ دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٢٨ . وانظر لمزيد من التفاصيل الفصل الأول من الكتاب ( ص ١٤ : ٥٠ ) .

(٢٩) محمد المرزوقى ـ الأدب الشعبى ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٦٧ ، ص ٤٩ .

(٣٠) الأب يوسف قوشاقجى ـ الأدب الشعبى الحلبى ، مطبعة الاحسان ، حلب ، ١٩٧٥ ، ص ٧ .

(٣١) شوقى عبد الحكيم ـ أدب الفلاحين ـ دار النشر المتحدة ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

(٣٢) د. حسين نصار ـ الشعر الشعبى العربى ، سلسلة المكتبة الثقافية ـ وزارة الثقافة ـ القاهرة ، المقدمة .

(٣٣) ابراهيم الداقوقى ـ فنون الأدب الشعبى التركمانى ، مطابع دار الزمان ـ بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٣ .

(٣٤) المرجع السابق

(٣٥) المرجع السابق ، ص ٣٨ : ٣٩ .

(٣٦) عاتق بن غيث البلادى ـ الأدب الشـعبى فى الحجاز ، دار مكة للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .

(٣٧) د. محمد الجوهرى ـ علم الفولـكلور ـ دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٣ : ٧ .

(٣٨) انظر أحمد رشدى صالح الأدب الشعبى وفنون الأدب الشعبى ، مرجع سابق .

(٣٩) د. عبد الحميد يونس ـ دفاع عن الفولكلور ( الأدب الشعبى مقوماته ووظائفه ) الهيئـة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٠٣ : ١١٧ .

(٤٠) د. عبد الحميد يونس ـ الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى ( سلسلة المكتبة الثقافية دار القلم ـ القـاهرة ، ص ٦ : ٧ .

(٤١) د. عبد الحميد يونس ـ دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق .

(٤٢) د. عبد الحميد يونس ـ معجم الفولكلور ( مادة أدب شعبى ) .










# بين الأدب الشعبى وأدب الطفل ...

د . محمود ذهنى

الانتاج الأدبى العربى يمكن تصنيفه فى ثلاثة الوان متمـــايزة هى : الأدب الرسمى ، والأدب العامى ، والأدب الشعبى . وكل لون من هذه الألوان له مجموعة من الخصائص والسمات التى تميزه عن غيره . فالأدب الرسمى هو أدب الصـــفوة أصحاب المراكز الرفيعة والمستويات العليا سواء كانت فى الغنى أو الســـياسة أو الثقافة . لهذا فان منشىء هذا الأدب ، الذى سوف يقدمه لأصحاب تلك المستويات العليا لابد أن يتخير له موضوعا من الموضوعات التى تدخل فى دائرة اهتمامهم ، وأن يصوغه فى لغة فصحى ـ أو متفاصحة ـ تتحـــرى أقصى درجات الفخامة والضخامة والأناقة والتصنع . وتحت هذا اللون من الأدب يدخل كل شعر المديح والهجاء الذى شغل العصور الأولى من تاريخ أدبنا العربى ، كما يدخل تحته أيضا شعر المناسبات .

ولما كان هذا الأدب لا يدخل فى اهتمام سواد الناس ، فانهم لا يعيرونه التفاتا ، ويعيشون بعيدين عنه ، حيث يضعه أصحابه ، ذوو النفوذ والسلطان ، مدونا فى الكتب ، ومرصوصا فوق أرفف المكتبات ، ثم يأتى الاستعمار الثقافى ليفرضـه على الدراسات الأدبية ، ويفرد له وحده الميدان ، فى المدارس والجامعـــات ، مدعيا أنه الانتاج الوحيد للقريحة العربية ، واللون الوحيد الذى يمثل فن العرب الأقدمين .

والأدب العامي هو ذلك الذي يحصر نفسه في نطاق اجتماعي ضيق ، حيث يقدم نفسه لعـــدد قليل من البشر · تجمعهم لهجة لغوية واحدة ، فينغلق فهمه على أصـــحاب اللهجات الأخرى للغة نفسها ، ولا يهتم الا بالأحداث اليوميـــة الجـــارية لتلك ، الجماعـــة فيبتعـــد عن الوجدان الانساني العام ، أو المشـــاعر البشرية المشتركة ، وبذلك لا يعني الا أصحاب لهجته ، وفي اطار الأحداث الراهنة التي يعالجها ، ويزول تأثيره عليهم بمجرد زوال الحدث أو المناسبة التي قيل فيها ·

واللهجات العامية ليس لها نظام لغوى خطى خاص بها ، ولذا فانها عادة لا تدون ، واذا أريد لها التدوين فأنها تستعير النظام اللغوى الخاص بلغتها العامة ( أى الرسمية أو الفصحى ) ، وتلك لا تفى باحتياجاتها الصوتية ، لا سيما فى الانتاج الأدبى الذى يعتمد على النبر والمد والغن وموسيقى الكلمات · ولهذا فان الأدب العامى لا يكتب له البقاء لأنه لا يدون ، واذا دون فلا يمـكن قراءته قراءة صحيحة بحروف اللغة التى استعارها ·

أما الأدب الشعبى فهو الأدب الذى يصل الى مجموع الشعب بكل طبقاته ومستوياته وأفراده ، أو بمعنى أصح ، هو الأدب الذى يختاره الشعب حيث يجد أنه يعبر عن شـــعوره الجمعى العام ، ويؤدى له مهام الفن فى الحياة ، التى تبدأ بنقل التجربة الوجدانية ، وتنتهى بالتسلية والترفيه ، وبين البداية والنهاية عـــدد كبير من المهام التى تتفاوت من عمل أدبى الى آخر ·

فالأدب الشعبى ينتج أساسا باللغة العامة حتى يستطيع الوصول الى جميـــع أفراد الشـــعب ، ولا غضاضة بعد ذلك فى أن تتناقله كل جماعة بلهجتها الخاصة ، وان استمر محتفظا بخصائصه الشعبية · وقد يكون هذا العمل الأدبى نشـــأ أولا فى حظيرة الأدب الرســـمى ، أو ربما حظيرة الأدب العامى ، ولكنه مس وترا مشتركا عنـــد مجموع الشعب ، واســـتحوذ على الصفات التى تؤهله لأن يكون شعبيا ، فيدخل فى نطاق الأدب الشعبى ويخضع لمقتضياته التى أهمها الصيرورة بين جميع أفراد الشعب ، والبقاء على الزمن متنقلا من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر ، يشبع الحاجات النفسية والوجدانية والعاطفيـــة للناس كل الناس ــ ويعبر عن مشـــاعرهم من فرح الى حزن ، ومن قنوط الى أمل ، ومن حب الى بغض ، ومن واقع الى خيال ، ومن حقيقة الى وهم · وهو فى كل ذلك يدفع الناس الى نزوع نحو الحياة أكثر راحة ومتعة ، وأكثر تطلعا نحو مستقبل أفضل ·

والأديب الفنان لا يستطيع أن يصنف نفســه ــ أو ينصب نفسه ــ أديبا رســميا أو عاميا أو



شعبيا، ولكنه بحكم كونه فنانا ينتج ما ينفعل به، فان حاز انتاجه خواص الأدب الرسمى كان رسميا، وان أخذ سمات الأدب العامى كان عاميا ، أما اذا اختارته جماهير الشعب لتضمه الى مواردها الفنية وغذائها الروحى ، فانه يكون بذلك أدبا شعبيا ·

وصاحب الأدب الشعبى لن يتمتع - للأسف - بهذا اللقب ، فهو لن يطلق عليه فى حياته لأن سمات الأدب الشعبى لا تتحقق الا بعد أمد طويل، وأيضا لن ينعم به بعد مماته لأن الأدب الشعبى لا يحفل كثيرا بشخص قائله ، وانما يترك نفسه لطبقات الشعب ونطاقاته المختلفة ، يشكله كل منهم طبق احتياجاته ، ويدخل عليه من التغيير والتعديل والتبديل والاضافة والحـــذف ما يلائم ظروف بيئته ومتطلبات حيـــاته ، ومقتضيات عصره ·

**لهذا كلما امتـــد الزمن بالأدب الشـعبى ، واتسعت رقعة متلقيه ، كلما وجدنا له أكثر من صورة وأكثر من شكل · وهذه الظاهرة لا تضير الأدب الشعبى أو تسىء اليه ، وانما العكس هـو الصحيح ، اذ أنها تعطيه القدرة على البقاء ، وتجدد شبابه بحيث يستطيع مسايرة الزمن ، وخـدمة الأجيال المتعاقبة ·**

فالحكاية الشعبية - بأنواعها المختلفة - نجد لها صورا متعددة تختلف باختلاف المكان والزمان ، بل لا نغالى كثيرا اذا ما قلنا أنها فى كل مرة تحكى فيهـــا تختلف - قليـــلا أو كثيرا ، عن المرة السابقة · كذلك السير الشعبية التى يحكيهـــا شاعر الربابة أو الراوى ، نستطيع القول بأنهـــا كانت تختلف عند كل فرد منهم عنها عند الآخر ، بل ربما تختلف - الى حد ما - عنـــد الراوى الواحد عندما يحكيها مرة بعد الأخرى ·

وحين دونت شوامخ الأدب الشعبى ، مثـــل السير الشعبية المتعددة وحكايات ألف ليـــلة وليلة ، وجدنا لها ثلاث صور مطبوعة ، واحـدة مصرية ، وأخرى شـامية ، والثالثة عراقيـــة ، الأصل فيها واحد ، والاختلاف فى الشـــكل أو المظهر ، مثلها مثل الشعب العربى الذى يتحـد أفراده فى الصفات والخصائص والسمات العرقية ، ويختلف ملبســـه من اقليم لاقليم ، أو تختلف لكنته من بلد الى بلد ·

واذا أردنا أن نصنف الشعب - أى شعب - بين الفئات المتقابلة ، فأننا نستـــطيع دائما أن نصنفه دون أن يكون هناك تجـــاوز كبير ، أى نستطيع القول - بصفة عامة - أن نصفه ذكور ونصفه اناث ، وأن نصفه أطفال الى بداية الشباب ونصفه بالغون وأن نصفه أميون الى بداية التعليم ونصفه متعلمون ·· وهكذا ·

فلمن من هؤلاء يتجه الأدب الشـــعبى أول ما يتجه ؟

بالطبع اذا أراد الأدب الشعبى أن يصل الى الشعب بأكمله فلن يتجه الى صفوة المثقفين - مثلما يفعل الأدب الرسمى - فيستغلق فهمه على العامة من المتعلمين وغير المتعلمين · فى حين أنه اذا توجه الى عامة الشعب، فأنه - بامكانياته الفنية - سوف يستطيع أيضا أن يجذب اليه أصحاب الثقافة على اختلاف مستوياتهم ·

كذلك لن يحاول أن يكون فى مستوى الكبار فيفقد الأطفال ومن هم فى مراحل الصبا والشباب - وهم نصف الشعب - ولكن يمكنه أن يتجه الى الصغار وفى ذات الوقت يفتن الكبار ·

وليس هذا غريبا علينا الآن ، وفى حياتنـــا المعاصرة، فالسيرك ومدينة الملاهى وحدائق الألعاب وأشباهها تنشأ للأطفال أساسا ، ومع ذلك فان اقبال الكبار عليها يفوق اقبال الصغار · لقد وجد « والت ديزنى » مبتكر الرســـوم المتحركة فى السينما ، والذى أنشأ فى أمريكا مدينة الملاهى الشهيرة باســـمه « ديزنى لاند » أن عدد الكبار الذين يؤمونها يبلغ عشرة أضعاف الصغار ، الأمر الذى حفزه لانشاء مدينة جـــديدة هى « ديزنى ورلد » ( أى عالم ديزنى ) زاد فيها الجرعـات التثقيفية والعلمية عن الجرعات الترفيهية ، فزاد الاقبال عليها من الكبار والصغار جميعا ·

ولماذا نذهب بعيدا ونحن نعرف أن الفولكلوريين يرجعون بداية علم الفولكلور ، وتسميته بهـــذا الاسم الى العالمين الألمانيين «الأخوين جريم» - وليم ويعقوب أوفلهيلم وجيكوب جريم » وذلك من خلال كتابهما « حكايات البيوت » · وهذه الحكايات فى حقيقتها قصص الأطفال ·

**ثم كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى هو درة الأدب الشعبى العربى ، أليست حكاياته هى التى كانت تحكيها الجدات والأمهات لأطفالهن ، وأنها كانت ـ حتى الجيل الماضى ـ الزاد الثقافى والمتعة الوجدانية التى لا يرضى عنها الطفل بديلا ، ولا يستطيع أن يذهب فى النوم قبل أن يسمع واحدة من تلك الحكايات مهما تكررت عشرات المرات ، بل ربما تعلق بواحدة منها فيطلبها بذاتها لتحكى له يوما بعد يوم ، وتلك طبيعة الأطفال .**

والى الذين يبحثون فى أزمة الشباب المعاصر ، أستطيع أن أوجه أنظارهم الى واحد من أهم أسبابها ، هو حرمان أطفال الأجيال الحديثة من هذا الزاد الوجدانى التربوى منذ أن انقطعت المرأة عن أطفالها وانشغلت عن بيتها وأولادها دون أن تقدم لهم البديل المناسب ففقد الأطفال متعة الأدب الشعبى ، وفقد الأدب الشعبى أرضا كان مسيطرا عليها .

أما الدول المتقدمة ، فحين حدث فيها هذا ، سارعت باعداد البديل فى شكل مطبوعات الأطفال التى تقدم لهم الأدب الشعبى فى صورة جديدة معاصرة ، مستفيدة من التقدم العلمى المذهل ومن تكنولوجيا العصر . ولعل أفضل مثال لذلك حكايات « هانز كريستيان اندرسن » التى نسجها على منوال الحكايات التراثية التى جمعها الأخوان جريم ، ثم جاء « والت ديزنى » وحولها الى رسوم سينمائية متحركة ، بعد أن طبعت فى طبعات متعددة ، مزينة بالرسوم والألوان .

ومثل ذلك «خرافات لافونتين» الشاعر الفرنسى الشهير الذى نظم مائة وأربعين خرافة من خرافات الحيوان ـ أى الفابولا ـ أخذ عددا غير قليل منها عن حكايات « كليلة ودمنة » لابن المقفع .

**واذا كان الأدب الرسمى أدبا ثابتا يتطلب سلامة النص ، وتوثيق الأصل ، وصحة النسب ، فان الأدب الشعبى أدب متغير متطور ، لا يبقى على حال واحد ، بل يغير شكله من عصر الى عصر ، ومن مجتمع الى مجتمع ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن مجال الى مجال . فالحكاية الشعبية مثلا قد يكون لها أصل مدون فى كتب التراث ولكنها تحكى بطرق مختلفة ومتعددة ، تناسب كل منها زمن حكايتها ، والبيئة التى تحكى فيها ، وحال المتلقين .**

ولعل من أوسع طرق الدراسات الفولكلورية الآن « المنهج المقارن » الذى يحاول ـ بالنسبة للحكاية الشعبية ـ أن يتتبع مسارات انتشارها ، والاختلاف بين أشكالها ، ويثبت ذلك فى فهارس فولكلورية ، أو يوقعها على خرائط أيزوبارية .

وعلماء الفولكلور يقسمون الحكاية الشعبية الى عدد من الألوان ، يأتى على رأسها لونان أساسيان هما الحكاية الخرافية المسلية أو حكايات الجان Fairy tales ، وحكايات الخرافة الحيوانية أو الفابولا Fable . ثم يأتى بعد هذين القسمين ألوان أخرى كالحكاية الغرامية، والحكاية الفكاهية ، والحكاية التعليمية ، والحكاية الشارحة، والحكاية الاسطورية ، وغيرها .

ولم ينس علماء الفولكلور أن يوضحوا أن هذا التقسيم هو فى الحقيقة تقسيم نظرى تعقيدى الى حد كبير ، شأنه فى ذلك شأن التقسيمات والتقنينات التى تتناول العلوم الانسانية بصفة عامة ، والفنون والآداب بصفة خاصة ، فهدفها أساسا دراسى تفسيرى فقط ، أما فى الواقع فمن المتعذر وجود اللون النقى الذى تتوفر له جميع الخواص وتتمازج وتختلط ، وأقصى ما نطمع فيه هو أن نجد فى الحكاية لونا يغلب على غيره من الألوان ، أو لونا أساسيا وألوانا أخرى فرعية أو مكملة وعادة ما يكون اللون الأساسى هو أحد القسمين الرئيسيين للحكاية الشعبية وهما حكايات الجان وفابولا الحيوان .

واذا نحن أمعنا النظر فى هذين القسمين الرئيسيين فسوف نجد أنهما ـ شكلا وموضوعا ـ يتوجهان أولا وقبل كل شىء الى الأطفال ، أو لعلنا نقول أن مكانهما الطبيعى هو « أدب الطفل » ، وأنهما اذا كانا من الأدب الشعبى الفنى الحقيقى فانهما سوف يستطيعان الوصول الى الكبار أيضا، ثم الى المثقفين والدارسين وتلك شيمة الأدب الشعبى .

وكم كان فناننا العربى العظيم « ابن المقفع » فولكلوريا بالسليقة حين قال فى مقدمة درته الخالدة « كليلة ودمنة » « وينبغى للناظر فى هذا

الكتاب أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أغراض . أحدهما ما قصد فيه الى وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة ليسارع الى قراءته أهل الهزل من الشبان فتستمال به قلوبهم ، لأنه الغرض بالنوادر من حيل الحيوان . والثانى اظهار خيالات الحيوان بصنوف الأصباغ والألوان ، ليكون أنسا لقلوب الملوك ، ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة فى تلك الصور ، والثالث أن يكون على هذه الصفة ، فيتخذه الملوك والسوقة ، فيكثر بذلك انتساخه ، ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام ، ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبدا ، والغرض الرابع ـ وهو الأقصى ـ وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة » . ( ص ٧٣ ط المطبعة الأميرية سنة ١٩٣١ ) .

أليست هذه أهم سمة من سمات الأدب الشعبى ، الذى يقدم لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ، فيجد فيه كل منهم ما يناسبه من غذاء روحى ، ويغترف منه ما يروم من مهام الفن فى الحياة .

وهكذا نجد أن الحكاية الشعبية لا تتمسك بصورة موحدة ثابتة ، أو شكل محدد ، وانما يمكن أن يكون لها أكثر من صورة وأكثر من شكل ، ليس بسبب اختلاف الزمان والمكان فحسب ، وانما لاختلاف المتلقى كذلك سواء من حيث المستوى الثقافى ، أو العمر الزمنى ، أو غير ذلك من أسباب .

وتفسيرا لهذه الظاهرة يقول المتخصصون أن العنصر الأصلى (Original motif) فى الحكاية واحد أو ثابت ، وتتغير من حوله عناصر الربط (Conjunctive motifs) ، والشكل البنائى ، فينتج عنها عشرات الحكايات المتحدة فى الفكرة والمختلفة فى الشكل ، وبالتالى مختلفة فى الهدف . أما الأستاذ فاروق خورشيد فيطلق عليها اسما أرق ، استعاره من المصطلحات الموسيقية ، فيقول انها « تنويعات على أصل فولكلورى » .

**والعناصر الأصلية لكثير من الحكايات الشعبية تتشابه عند كثير من الشعوب ، على الرغم من بعد مكان أحدهما عن الآخر ، أو صعوبة الاتصال بينهما . ولتفسير ذلك كانت نظريتان علميتان أولاهما نظرية التشابه التلقائى نظرا لتشابه الطبيعة الانسانية فى خواص عمومية تشمل جميع البشر فى كل مكان . وبالتالى فان العنصر الأصلى لحكاية ما يمكن أن تنشأ فى بيئات مختلفة لا اتصال بينها .**

أما النظرية الثانية فهى نظرية هجرة الحكاية الشعبية ، حيث تنبت ـ كعنصر أصلى ـ فى بيئة معينة ، ثم تنتقل منها الى البيئات الأخرى ، لتكتسى فى كل منها بمجموعة من عناصر الربط التى تؤهلها لملاءمة بيئتها الجديدة . وهذه النظرية هى أساس عمل « المنهج المقارن » فى الدراسات الفولكلورية .

وسواء صحت هذه النظرية أو تلك ، أو كان لكل منهما نصيب من الصحة ، فان ما لا شك فيه أن الحكايات الشعبية العربية كان لها تأثير مباشر وفعال فى الأدب الشعبى الأوروبى ، منذ أن ترجم المستشرق الفرنسى « أنطوان جالان » حكايات ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤ ، ومنها انبثقت فى فرنسا وألمانيا آلاف الحكايات الشعبية التى احتذت ترجمة جالان أو نسجت على منوالها ، بحيث يمكن القول بأن « الليالى » هى الأصل الذى خرج منه نبض الحكاية الخرافية الأوروبية .

أما حكايات « كليلة ودمنة » فقد ترجمت الى الفرنسية قبل « الليالى » بكثير ، حيث ظهرت أول ترجمة لها عام ١٦٤٤ ، ولكنها لم تنتشر وتشتهر الا بعد أن جاء الشاعر الفرنسى الشهير «لافونتين» واقتبس منها عشرين حكاية نشرها ضمن خرافاته عام ١٦٧٨ .

ولا حاجة بنا الى القول بأن « **حكايات الجان** » منذ أن جمعها الأخوان جريم ، وفابولا **الحيوان** منذ أن نظمها لافونتين ، سواء كانت مقدمة للأطفال أو للكبار ، فتحت أمام أوربا وأمريكا الباب واسعا لينتجوا الآلاف المؤلفة من قصص الأطفال ، التى أخذت منها موتيفاتها الأصلية ، أو احتذتها ، أو نسجت على منوالها ، فأثرت بذلك وجدان ناشئيها ، وما فاض منها صدرته الينا ضمن ثقافتها الغربية التى تريد أن تفرضها علينا .

أما نحن العرب فقد حاكمنا « **الليالى** » ووجهنا اليها تهمة افساد الخلق والحض على الرذيلة ،

وأهملنا « كليلة ودمنة » واعتبرناها تراثا أثريا لا يتمشى مع العصر . وبقى أطفالنـــا دون زاد ثقافى قومى ، يعطيهم الدفعة الوجدانيـــة التى تتطلبها الحياة ، ويمنحهم القدرة على مواجهة ذلك الغزو الاستعمارى الثقافى .

واليوم ، حين يستشعر البعض هول ما آل اليه حال شبابنا وأطفالنا من ضعف ثقافى ، وما ظهر من أثر ذلك على سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم ، راحوا ينشدون العون من الغرب الأوربى ، أو الشرق الشيوعى ، ويطالبون بالنقل عنهم وترجمة كتبهم . وفاتهم أنهم بذلك يمكنـــون لثقـافتهم الاستعمارية من التغلغل فى وجداننا ، ويحطمون أسمى ما يتطلبه بناء الانسان العربى .

ولم يدر بخلد هؤلاء أن لنا تراثا عربيـــا من واجبنا احياؤه وتقديمه غذاء روحيا قوميا لهؤلاء الناشئة ، وأن هـــذا التراث قادر على ذلك أمين عليه ، لأنه كان هو النبع الذى استقى منه الغرب الأوروبى ثقافته ، بعد أن عرف كيف يستفيد منه الاستفادة المثلى ، ويضعه فى الثوب الذى يناسب بيئته ويحقق أغراضه .

فهل نضبت لدينا القرائح ، أم ران علينـا الكسل الذى يجعلنا نحجم عن الاطـلاع والبحث والدراسة ، ونكتفى بفتات ما يلقى به الينا الغرب الأوربى ، معتبرين ذلك قمة التمدن والتمسك بأهداب الحضارات الحديثة .

ان تراثنا الشعبى نبع لا ينضب لأولئك الذين يرومون بناء شعب جديد ، يعيد للعربى ثقتـــه بنفسه ، واعتزازه بقوميته ، ويمكنه من مواجهة المستقبل الملبد بغيوم الأزمات والتحديات ، وهذا الأمر يتطلب جهدا غير محدود ، ونية صـــادقة ، وعزما شديدا . وقبل هذا وذاك معرفة واطلاعا ودراسة وثقافة وبحثا وعلما ، ثم ايمانا بتراثنا وقوميتنا ومستقبلنا .

**هذه دعوة مفتوحة أقدمهـا لجميـــع الدارسين والمتفننين : ان التراث الشـــعبى والدراســـات الشعبية هى أمل المستقبل** ، أنها الاستثمار المربح الذى يعطى أكبر عائد ، فجهد البحث فيه يمكنه أن يفتح أوسع المجالات أمام المنشئين والمؤلفين ، فيعطوا لأجيالنا القادمة أفضل عطاء .

---

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب



# الطب الشعبي

أحمد رشدى صالح

**ما هو الطب الشعبى ؟ (*)**

**هو مجموعة الممارسات التى يتوارثها الأبناء عن الآباء والأجداد لمعالجة أمراض الجسم والنفس ، وكذلك مجموعة الممارسات الموروثة المستخدمة للوقاية من أمراض البدن والنفس ، فهو اذن يتألف من فرعين أساسيين : الفرع الأول هو ما نسميه بالطب العلاجى ، والثانى يجوز أن نسميه بالطب الوقائى .**

**وفى بعض الأحيان نقرأ فى المؤلفات الموضوعة حول التراث الشعبى كلمة طب « الركة » بدلا من « الطب الشعبى » فهل هناك فرق بين الكلمتين ؟**

فى رأيى ان هناك فرقا رأسيا ــ أعنى من قاعدة المصطلح الى قمته بين « الطب الشعبى » و « طب الركة » . فما أقصده بالطب الشعبى هو الممارسات المبنية على درجة أو أكثر من المعرفة اليقينية والتجربة . وهذا النوع من الطب الشعبى ، أقرب ما يكون الى البدايات الأولى لعلوم الطب الحديثة .

أما طب الركة فأعتقد أنه الأقدم تاريخا ــ وهو عبارة عن مجموعات الممارسات المستخدمة أيضا للعلاج والوقاية ، لكنها تمزجه أشد الامتزاج ، بالظنون والخرافات ــ أى بالشعبذة ( الشعوذة ) .

ان بدايات الطب الوقائى والعلاجى ، ونشأته وتدرجه وهجرات نتائجه من مكان الى مكان تبدأ

---

(★) فى العدد السابق قدمت المجلة دراسة للأستاذ المرحوم أحمد رشدى صالح عن أهم مدارس الفوكلور وتوالى المجلة فى هذا العدد وما يليه من أعداد نشر بعض الدراسات التى سبق أن أعدها الأستاذ المرحوم أحمد رشدى صالح ومنها ماالقاه كمحاضرات على طلبة قسم الانثروبولوجيا بكلية الآداب ــ جامعة الاسكندرية خلال عام ١٩٧٥ .



بميلاد التاريخ المعلوم لنا ـ اى ببدء الحضارات القديمة وأهمها بالطبع ـ تلك الحضارات التى قامت فى مهاد الأنهار الكبرى مثل وادى النيل ووديان دجلة والفرات والسند والكنج فى الهند وسيحون وجيحون ، وكذلك فى بلاد اليونان القديمة • أى اننا سنجد أنفسنا أمام خريطة واسعة للغاية ، تمتد من أعماق آسيا ـ وهى تضم الصين والهند وفارس والعراق ، وشبه الجزيرة العربية والشام وبلاد الاغريق ومصر•

وعندما نتحدث عن نشوء الطب فى العالم القديم فينبغى أن نشير الى عنصر الاستقرار الاجتماعى والثقافى ، أى الى استقرار المجتمعات المشار اليها وممارساتها الحضارية المختلفة وممارساتها العمرانية المتباينة وممارستها العلمية والفلسفية المتباينة •

فى هذه المجتمعات كان الانسان قد عرف خواص الكثير من النباتات الوحشية ، التى استخدم بعض أنواعها فى الطعام واستخدم أنواعا أخرى منها فى العلاج والوقاية ، ثم قام الانسان باستئناس أهم هذه النباتات كما استأنس أعدادا من الحيوان ، كما عرف خصائص بعض المعادن والصخور والثروات المعدنية ، واستخدمها لأغراضه المختلفة ومنها الأغراض الطبية •

وقبل الدخول فى تفاصيل الطب الشعبى العلاجى والطب الوقائى نرى أن نتعرف على بعض أعلام الطب فى العالم القديم ، ونأخذ على سبيل المثال الطب عند قدماء المصريين أى فى الفترة التى تقع بين سنة أربعة آلاف قبل الميلاد والى سنة ٧١٥ ق•م وتاريخ الطب فى هذه الفترة مدون على البرديات وجدران المعابد القديمة والآثار •

ومنها نعرف أن الطب كان مهنة مغلقة أى مقصورة على الكهنة • **ومزج الكهنة بين المارسات العلمية وبين المارسات الأسطورية ،** وكان الكهنة هم الذين يحرسون أوراق البردى الطبية •

وقد أحصى العلماء عدد الكلمات الطبية الموجودة فى أوراق البردى فوجدوا أنها أكثر

من ٥٠٠ كلمة من بينها مفردات نباتية وأخرى معدنية وثالثة حيوانية ورابعة أدوية مركبة .

وقد تضمنت أوراق البردى البحث فى هضم الجسم ووظائف أعضائه وأثر الكبد فى هضم الطعام ، وأمراض العين ، وأمراض النساء ، والأمراض المعوية والعقاقير المستخدمة ، ومنها مثلا عقاقير للشفاء من الحالات النفسية كحالة الكآبة والحزن والهموم .

وبرعوا فى التحنيط بالطبع .

وامتازوا فى علاج الأسنان ، وعظام الفكين التى تظهر فى مومياتها حتى الآن أسنان ذهبية .

وكان الكاهن المعالج يأخذ أجرا هو وزن شعر رأس المريض من الفضة . كما برعوا فى الجراحة واستخدموا التبنيج أثناء اجراء العمليات الجراحية فكانوا يأتون بحجر معين من مدينة منف ويسحقونه ويخلطونه بالخل ويضعونه فوق الجزء الذى يجرون فيه العملية الجراحية . وكان التفاعل بين الحامض الخل ومسحوق هذا الحجر يولد غاز حامض الفحم الذى يخدر الجزء أو الجسم تخديرا كافيا لاجراء العملية الجراحية .

وأما الآلات الجراحية فكانت عشرات ويرجع تاريخ أقدمها المصنوع من البرونز الى سنة ١٥٠٠ ق.م .

**والخلاصة** : ماذا بقى من الممارسات القديمة فى الطب الشعبى وطب الركة ؟ بقى الكثير للغاية ـ الكثير من البدايات والكثيرمنالاضافات التى خدثت بعد انتشار دعوة محمد بن عبدالله « صلعم » الى مواطن الحضارة القديمة . مما جعل بيئاتها الثقافية والعلمية تتوحد فى اطار شامل واسع جدا ، تهاجر فيه الخبرات من أدناها الى أقصاها .

**ومن أهم ما تخلف من القرون المتوالية نستطيع أن نقسمه على النحو التالى :**

**ـ التشخيص ( تشخيص الأمراض ) .**

**ـ علاجها .**

**ـ الوقاية من الأمراض .**

**ـ العقاقير المستخدمة لعلاج أمراض الجسم .**

**ـ علاج الأمراض العصبية والنفسية .**

**صورة الطبيب كما تظهر فى الأدب الشعبى العربى .**

واعتقد أن مفتاح الموروث فى الطب الشعبى أن نذكر صورة الطبيب كما رسمتها الآداب الشعبية العربية .

وهذه بكائية من الصعيد من بكائيات النساء على المرضى نعرف منها ان المريض أصيب فجأة بمرض خطير بين العشاء والليل وان أهله استدعوا الطبيب فجاء يتوكأ على عصاه .

**تقول البكائية :**

**يا سانده العيان تنولى خير**
**كان ايش جرى له بين العشا والليل**

**يا سانده العيان تنولى أجر**
**كان ايش جرا له بين العشا والفجر**
**دخل حكيم الجدع وبص « لو » بالعين**
**وجال لو يا زينة الأمرا أجيب دواك منين**
**يا حكيم العيان طيب وخد ميه**
**طلع الحكيم وراسه مطاطيه**
**طلع الحكيم يخبط على الكفين**

وتمضى البكائية فى حوار درامى مؤثر ، فاذا كان الطبيب الأول قد فشل فى مداواة المريض فلتذهب أمه الى طبيب آخر . فنعرف ان المريض غريب فى بلده وان الطبيب متقدم فى السن يتوكأ على عصاه .

**دخل الحكيم يركز على النبوت**
**روح بلادك يا غريب لتموت**
**دخل الحكيم يركز على جريده**
**جال الحكيم ما ليش خلاص فى ده**

واذا كان الطبيب الثانى قد فشل فلتبحث أمه عن طبيب ثالث ولتكرم هذا الطبيب العجوز أيضا وتجعله يركب على دابة .

**تقول البكائية :**

**جالوا الحكيم فى الزاويه جبناه**

**ومشـــيت على جدمى وركبنـــاه**
**جالو الحكيـــم فى الزاوية جيتـه**
**ومشـــيت على جدمى وركبتـــه**

والخلاصة أن صورة الطبيب الشعبى تلخصها كلمة الحكيم – أى الرجل صـــاحب التجربة الطويلة فى معـــالجة الأمراض · وهـذا الرجل العجوز يستطيع أن يشخص المرض بمجـــرد القاء نظرة فاحصة عليه ، وانه يتوكأ على عكاز وهو يشبه قاضى الغرام من حيث اختمار التجربة وامتدادها ·

والشيء البارز فى البنـاء الشعرى لهـــذه البكائية أنهـا حوار درامى شـــديد الاختزال لا يتطرق للتفاصيل ·

والتجربة الشعبية فى هذا المجال هى مزيج غريب معقد جدا من المعـــارف اليقينية ، ومن الظنون والأوهام ولنضرب بعض الأمثلة لنشرح هذا المعنى ولنتأمل ما تقوله بعض الأمثال :

« **أحسن الطعام جوع وكل** »

ويعنى ألا تدخل طعاما فى المعـدة الممتلئـــة بالطعام

والمثل الثانى :

« **المعدة بيت الداء** »

والمثل الثالث :

« **ان فار دمك افصده** »

والمثل الرابع :

« **اذا كان عضمك فتات عليك بشرب المغات**

والمثل الخامس :

« **اتغـــدى واتمدى ولو لحظتـين ، واتعشى واتمشى لو خطوتين** » ·

واضح من هذه الأمثـال انهـــا تتركز حول محورين : الأول هو ما يتصل بالجهاز الهضمى والثانى خاص بالدورة الدموية ، فأصـــل كل الأمراض المعوية ما يصـيب المعـــدة من تخمه وعطب الأمعاء ·· وقد يصاب الانسان بضعف أو ارهاق وسبب ذلك قد يكون نقصـــا فى التغذية وعلى ذلك ينصح المثل بشرب المغاتوهو شراب غنى بمواده السكرية والبروتينية ·

ومن أغانى النساء على المرضى ، يبدو واضحا ان هناك أنواعا من المرض لا تحتاج الى احضار الحكيم فاذا كان المرض بسيطا كالصداع مثلا فما على المرأة الشعبية الا أن تطلق البخـــور وتلقى الرقية المناسبة حتى يزول المرض ظنـا منها ووهما بأن هذا الصـــداع رد فعل لعين حاسدة ، لكن اذا كان المرض متعمقا غير مرئى فانها تحتار فى علاجه **تقول بكائية :**

**وان جال يا راسى لأبخـره وارجيــه**
**وان جال يا قلبى احتـــار دليل فيه**
**وان جال يا راسى لا بخره وارجـاه**
**وان جال يا قلبى احتار دليـل ويـاه**

واذا كانت الأمراض من تلك التى تخرج على معرفة الأم أو الزوجة مثـــل الأمراض المعوية والصدرية ففى هذه الحالات تلجأ المرأة الشعبية الى الحكيم ·· والبكائية التـــالية تجعلنا نقف أمام نوعين من الحكماء أى الأطباء نوع تستبشر به المرأة الشعبية فتسميه حكيم السلامة ، ونوع تتشاءم منه وتسميه حكيم الندامة ·

**تقوم البكائية :**

**حكيـم الســـلامه خش لو عنـــده**
**حل الصديرى واكشـــف على جنبه**
**حكيـــم الســـلامه خش لو جوه**
**فك القميص واكشـــف على الســـوه**
**حكيـم الســلامه اجبـــر وطببهـــم**
**وشوف العيـــا وما عمل معهم**
**حكيـم الســـلامه اجبـر وداويهـــم**
**وشـــوف العيـــا وما عمل فيهـم**

**ولكن هل يقتصر العلاج على تجربة الحكيم والمرأة الشعبية ؟**

المثل الشعبى يقول :

« **اسأل مجرب ولا تسأل طبيب** »

**ولو فكرنا قليلا فى هذا المثـــل وطبقناه على** علاج الأمراض · لوجدنا أنفسنا أمام حقيقـــة تقول ان التجربة أهم من استشارة الطبيب ·

**ويصور الأدب الشعبى نماذج المرضى فى نوعين رئيسيين — نوع معروف الاسم — ونوع يغلب عليه التعميم .**

ومثال المريض المعروف الاسم : أيوب

وأمثلة المرضى التى يغلب عليها التعميم : هم المصابون بأمراض جسميه هينة أو مستعصيه والمصابون بأمراض نفسية أو عصبية . وهؤلاء لا تشير اليهم المأثورات الشعبية بالاسم ، ولا تحدد تفاصيل ملامحهم ، وانما تأخذهم بالجملة .

فهناك مثلا المرضى والمجروحون لأن الأيام والزمن هى التى أحدثت جراحهم وهناك جرحى الغرام وجرحى الغربة ، وجرحى عدم العرفان والتنكر للصداقة وجرحى المظالم وجرحى التعاسة ، وجرحى الكآبة النفسية ، أى اننا أمام نوعين من المرضى — مرضى البدن ومرضى النفس

وأشهر مريض للتطبيب الشعبى لمريض **معروف الاسم هو أيوب** .

وفى القصة الشعبية المنظومة حول أيوب نسمع كلمات عن تطبيب مرضه المستعصى .. ونصادف أحداثا ترمز الى القدرة النفسية للمريض من ناحية وكيف انها هى والايمان السبيل المفتوح أمام الشفاء .

**وأظن ان الأفضل أن نبدأ بالقصة الأصلية لأيوب ثم نتابعها فى المأثورات الشعبية .**

وردت قصة أيوب فى سفر أيوب — الأصحاح الثانى ومنها نعرف أن أيوب كان فى البداية رجلا على قدر كبير من التقوى وطيب النفس ووفرة المال، ثم امتحنه ربه فى ماله فأذهبه عنه ، لكن أيوب صبر مؤمنا ، وامتحنه ربه فى عافيته « وضرب أيوب بقرح ردىء فى باطن قدمه الى هامته ، فأخذ أيوب شقفه ليحتك بها وهو جالس فى وسط الرماد فقالت له امرأته « انت متمسك بعد بكمالك بارك الله وموت فقال لها تتكلمين كلاما كاحدى الجاهلات ألخير نقبله من عند الله والشر لا نقبل » وتنتهى القصة فى سفر ايوب بأن بارك الله احرة أيوب أكثر من أولاه .. فضاعف فى راحته وعافيته وماله ومد فى عمره عشر سنين ومائة ورأى أربعة أجيال من ذريته .

وجعل الخيال الشعبى من قصة أيوب انموذجا للصبر البطولى على متاعب مرضه وآلامه وجعل من زوجته أنموذجا للوفاء الذى ليس له ضفاف او نهايه .. فقد ظل أيوب يداوى نفسه من جراحهزمنا طويلا وبلا فائدة ، وخسر كل مايملك وباعت زوجته كل شىء لتطبيبه حتى شعر راسها قصته وباعته .

ثم شاءت القدرة الالهية أن يعثر أيوب على نبات وحشى ويجربه فى علاج جراحه ونجح هذا النبات .

واسم هذا النبات هو «**الرعرع**» أو «**الرعريع**» أو « **وعريع أيوب** » وهذا الاسم تحريف لكلمة « عرعر » المستخدمة فى قراطيس الطب العربية القديمة ، وقد كان موجودا ولم يزل موجودا فى مصر ، وقد عثر علماء الآثار على بذره بينالهدايا الجنائزية القديمة الموجودة فى مقابر طيبة والدير البحرى (١) .

ومن الملاحظ ان هناك عادات شعبية مقترنة باستخدام النباتات الطبية الشعبية ، وبمناسبة حديثنا عن قصة أيوب نذكر بعض العادات الشعبية الموجودة فى مصر وبعض بلاد الشرق العربى والتى نعتبرها أنموذجا لهذه الرابطة بين استعمال النبات الطبى الشعبى والمناسبات العامة .

فى عيد الربيع الذى نسميه فى مصر بشم النسيم ويسميه أشقاؤنا فى الشام والعراق وايران بالنوروز أو النيروز تظهر نباتات عميقةالخضرة فى أيدى الناس الشعبيين أو تعلق حول رقابهم وفوق بوابات بيوتهم أو يستحم بها . ومن هذه النباتات نبات رعريع أيوب العميق الخضرة . ونحن نعرف أن اللون

(١) وهى ص ٣٨٣ من كتاب الأدب الشعبى وما يليها للمؤلف جزء من قصة أيوب الشعرية

**الأخضر العميق يرمز فى المعتقد الشعبى الى تجدد الحياة أو ميلاد الجديد من القديم •**

والى يومنا هذا يستحم بعض العامة بماء ـ فيه رعرع أيوب وذلك يوم أربعاء أيوب ـ ظنا منهم أنه يرد عليهم العافية وصحة البدن كما ردها على أيوب فيما يعتقدون •

**ولكن هل ثبت علميا أن هناك صلة بين هذا النبات وعلاج الجراح ؟**

نعلم أن كل ما هو مذكور فى كتب الصيدلة والطب عند العرب والفراعنة يشير الى استعماله فقط • بل لقد استعمل أيضا فى أوربا فى عصرها الوسيط ولذلك فنحن نجد ان له اسما لاتينيا هو Juni Perus Phoenices
وربما كان هذا النبات داخلا فى قراطيس الأدوية الطبية العربية التى اعتمدت عليها أوربا لقرون متوالية •

نعود لأيوب وصبر أيوب ونتساءل عن نماذج من المأثورات الشعبية تردد اسم أيوب أو تشير الى صبره البطولى •

**نقول فى أمثالنا :**

**فلان صبر صبر أيوب لما وفى المكتوب**

ونقول :

**اصبر صبر أيوب**

والموال الشعبى يقول :

**غريب يا وئداه عن أهلى وخلانى**
**غريب يا وئداه كان حبى غزال هانى**
**دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى**
**كم شب شملول رماه البين جبلى**
**أيوب لما ابتلى واحد ونا تانى**

● ● ●

تحدثنا عن أصل الطب الشعبى وصورة الحكيم أو الطبيب الشعبى وأشرنا الى عينة من النباتات البرية التى تقترن بالشفاء •• ويبقى أن نتابع نماذج من فن الموال التى تثير قضايا أخرى •

هناك مئات ومئات من الأغانى والمواويل التى تتحدث عن شدائد الزمن وجراح الانسان البدنية والنفسية •

**جرحى من الى مكران على**
**مكتوب يا ناس من الجدم للراس**
**كتبو سيدى (٢) ونا ايش بيدى ؟**
**جرحى من الى مكران على**

● ● ●

**روح يا حزين دا جرح معين (٣)**
**مجروح يا بيض بسلاح حديد**
**جرحى من ألى مكران على**

● ● ●

**كوانى البين وع الجنبين**
**جرح الجياد عيان يا ولاد**
**جرحى من ألى مكران على**

● ● ●

**جرحى كمكم نطر المرهم**
**زمان الشوم شيلنى هموم**
**غور يا زمان لم لك أمان**
**زمان كداب فرج الأحباب**
**عيان يا ولاد (٤)**

● ● ●

وهناك أنموذج من أقدم نماذج فن الموال يربط بين الحب والجراح النفسية

**هذى جراحى طريا**
**والدما ينضح**
**وقاتلى يا أخيا**
**فى الفلا يمرح**
**قالوا وناخد تبارك**
**قلت ذا أقبح**

---

(٢) سيدى •• ربى •
(٣) ذو عيون متفرعة •
(٤) الى آخر الموال ص ٧٠ • فنون الأدب الشعبى ـ فنون الشعر للمؤلف

وهناك مثل آخر وهو نموذج من « الواو » – أى فن الموال الأحمر – واللون الأحمر يرمز الى الأوجاع والدماء النازفة من الجراح

**يا طبيب جــولى كلامك ايه وشــاريتك (٥)**
**علشـــان ما ينزاح كتر الغيظ وشـــاريتك (٦)**
**آنا فرحت وطمنت لما جمت وشـــاريتك (٧)**

● ● ●

**اعشمت (٨) يا طبيب تعطينى دواك العـال**
**وتصحنو لى حداك فى الحج والهـــانه (٩)**
**اياك عسى الله يا طبيب تبرى الجروح والعال (١٠)**
**ويبى معى حظ جـوا الدار والهـــانه (١١)**
**وأبى شبيه بحر أروى وطيها (١٢) والعال (١٣)**
**وأبعت جوابـات لجطع الجـول والهــانه (١٤)**
**ون كان يا طبيب دواك لا هناك ولا هانه (١٥)**
**أســتاهل أنا الل بعت العـــال وشاريتك**

● ● ●

**الأمراض البدنية والنفسية**

من متابعة تقسيم الأمراض كما تعبر عنهـــا الممارسات والمأثورات الشعبية نعرف انها تقع تحت قسمين : الأول هو الأمراض البدنية والثانى هو الأمراض العصبية والنفسية ٠

ولكن ما أهم الأمراض النفسية ؟ هى الكآبة والقلق والحيرة والشـــعور بالاغتراب والأحزان الناتجة عن فقد الأقرباء والأحباء أو الناتجة عن هجر الحبيب ، أو الناتجة عن قســوة الظروف التى يعيشها الانسان أو الخوف من المجهـول ، والخوف من الحسد ، أو التوتر الناتج عن عـدم العرفان ٠

كما لاحظنا أن المأثورات الشعبية لاتستخدم كلمة « مريض » واننا نسمع فى الأمثال والأشعار والقصص كلمات «العليل» و « المبتلى » و «العيان» و « المجروح » ٠

وأننا نجد بعــض المواويل ، تقرن بين قاضى الغرام والمبتلى ومثال لذلك ما جاء فى الموال :

**عاشق رأى مبتــلى قال له : انت رايح فين ؟**
**وقف روى قصـــته بكوا ٠ ســـوا الاثنين**
**راحوا لقاضى الغــرام يشـكو سوا الاثنين**
**بكوا الثــلاثة وقالوا جبنــا راح فـين !**

واضح ان البلوى التى أصابت صاحب القصة هى بلوى الحب ٠٠ الذى ليس له حل ٠

وواضح أن العاشق والمبتلى بالحب الذى ليس له حل وقاضى الغرام وهو عاشق قديم ، وجدوا سلواهم فى البكاء الجمعى – لكن الحيرة حيرة الثلاثة – ظلت كما هى ٠

واضح من الموال السابق أيضا أن «الشكوى» وســـيلة للتفريج عن الحـزن والحيرة ٠٠ لكن الشكوى فى المأثورات الشــعبية تتسع لأنواع كثيرة ، أهم أنواعها هى الشكوى من الزمن والبين والشكوى من الأيام ، وأريد أن أوضح ان المقصود بالزمن والبين والأيام هو ما يصنعه الانســـان، لأن العقيدة الشعبية ، تؤمن ايمانا مشرقا مهتديا بأن الشر يلحق بالانســـان ٠ وان الخير يلحق بالاله الواحد القادر الرحيم ٠

ومن شكوى الزمن هناك موال يغلبنى لبلاغة بدايته يقول الموال :

**من كتر غلبى بدور ع الشـــجا ملجـــاه**
**ولا التجيش البيـــاته حتى فى ملجـــاه**
**دى دنية الشوم لا خلت عـــزيز ولا جاه**
**فيهـــا العـزيز ينـظلم والنــدل يتهنى**
**ان غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجـــاه**

والظلم هو كسر ميزان العدل – وهو بالقطع من صنع الانسان اذا جار وتجبر وطغى ٠

وهناك موال يقول ان أحوال الدنيا جعلت السبع مهينا ، والكلب محترما أى غيرت من طبائع

---

(٥) ومشورتك ٠
(٦) والشر ٠
(٧) لما رفعت وشى ورأيتك ٠
(٨) تمنيت ٠
(١٠) العلة ٠
(١١) ويبقى الهناء ٠
(١١) الهنـــاء ٠
(١٢) الواطى منها ٠
(١٣) والعـــالى ٠
(١٤) والاهـانة ٠
(١٥) واذا كان دواؤك لا هناك ولا هنا – لا قيمة له ٠

الأشياء . فما الذى يقيم ميزان العدل ، ويرد الأشياء الى طبائعها والموال يقول :

**حكمت ع السبع راح للكلب حد الكوم**
**لما صحى السبع قالله الكلب صح النوم**
**أنا اسألك يا رب يا مجرى بحور العوم**
**ترجع السبع يخطر زى عاداته**
**وترجع الكلب ينبش فى ترام الكوم**

وهنا فعل آخر قصير عن شكوى الزمن أى ما يصنعه الانسان من شر

**حكمت يا بين بخنقى**
**بحبح الخية**
**لا ام تبكى**
**ولا عمه**
**ولا خيه**

وهناك موال مشهور ، تتردد معانيه فى المنظومات الشعرية العربية على اتساعها يقول الموال :

**أنا جمل صلب لكن علتى الجمال**
**غشيم مقاوح ما يعرف هوا الجمال**
**كار الجمل لو جمل ولازم يكون جمال**
**رمانى زمانى مع اللى ما يعرفوش قدرى**
**دول شيلونى الهموم بعد الحموله العال**
**دنا كنت واعى وقاعد وسط البدور بدرى**
**صبحت فى ايد العوازل يلعبوبى العال**
**لفيت السند والهند وبلاد تركب الأفيال**
**وبعت وشريت من واحد أى واحد**
**ما لقيتشى فيه واحد يشبه حبيب بدرى**
**أنا قلت يارب ياقادر منقبل ماتخلقالزمن بدرى**
**ترجعنى جمل صلب ولا تجعل علتى الجمال**

ومن الواضح أيضا أن مواجهة الأحزانوالفراق والهجر قد تعبر عنها المأثورات الشعبية تعبيرا يدل على الصمود النفسى ومثال ذلك

**بلد الحبايب بعيده نوحى ياعين**
**يا مين يجيب لى حبيبى وياخد منعيونى عين**
**وياخد النص راخر ويكفانى بقية العين**
**دا النهر حدفجرف وأنا دمعىحدف جرفين**
**قسما بالله وصوم العمر يلزمنى**
**ما فوت حبيبى ولو أعدم بقية العين**

كما ان الاصابة بحالة اليأس مرض نفسى آخر تعبر عنه المأثورات الشعبية وهنا مثال ينصح الشاعر فيه عينه بأن تقلل من أشواقها حتى لا تتهالك نهائيا ورنة الموال يائسة تماما . يقول الموال :

**يا عينى قلى من التطليع لا تبلى**
**والبست أنا توب من نار الغرام تبلى**
**من قبل ما يجتمع آدم على حوا بتسعين عام**
**ألف فى الكون ألاقى الغلب مكتوب لى .**

وفى المأثورات الشعبية الخاصة بالقلقوايهام النفس نسمع عن الأشواق والأحلام الكاذبة .
يقول الموال :

**الأيام مضت وانت قاعد فين يا خلى**
**يا اللى نكايد العوازل آل وانت داخلى**
**يا داخل الدرب سلم لى على خلى**
**سلام زى النسيم آل يسمعو خلى**
**يا قصر طاطى شبابيكك خلينى**
**أشوف عيون خلى**
**ولا العصر طاطا شبابيكو ولا خلى ينزل لى**
**ونا أبقى نايم فى الليل وألاقى شكلك فى المنام داخلى لى**
**أقوم مفزوع من النوم القانى فريد وحدى**
**كداب يا حلم .. فين أراضيك يا خلى**

ومثل للاحساس بالمرارة عند انفضاض الأصدقاء والأحباب يقول :

**ليه يا زمان الصفا جوللىعيلش مريت(١٦)**
**من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت ؟**
**ياما رأينا يا صفا يا دهر معمريت (١٧)**
**كانت الأحبة لهم فى حينا نادى (١٨)**
**خت الأسودا واللى خدهم نادى**
**وأصبحت مفرد عليل الجلب وأنادى**
**يا دهر عمر جموع نادى ومعمريت (١٩)**

● ● ●

---

(١٦) بمعنى مضيت أو صرت مرا .
(١٧) هذه كلمة مركبة من ( مع ) ومن « مريت » وتلك تحوير كلمة مر .
(١٨) الأسودا : السباع .
(١٩) معمريت مركبة فى الأصل من كلمة « مع » وكلمة « عمراتى » وحورها الشاعر وادغمها فىالأولى .

**العلاج النفسى**

**العلاج بالصبر ، القوة المعنوية للاحتمال**

ولكن كيف تعبر المأثورات الشعبية نفسيا عن علاج هذه الحالات النفسية ؟ بالصبر أولا، الموال يقول :

**صابت يا قلبى على طول الزمن ترتاح**
**وتنول اللى تهوى وفيه ترتاح**
**مصير جراحك على طول الزمن تبرا**
**ويجيلك الطب لا تعلم ولا تدرى**
**مثل سمعناه منقول من ذوى الخبرة**
**الصبر يا مبتلى عملوه للفرج مفتاح**

والكلام النفسى الآخر هو التأسية بالشكوى من العوازل والحاقدين والموال يقول :

**يا حلو فكرك عليا كل ساعة حل**
**من يوم عرفتك ونا مبلى فى سابع حل**
**والزاد مرد عليا لم لجيت له حل**
**جم صبحت متهان مانيش عارف طريج حيله**
**وعازل السو عامل فرشتو جبله**
**ويبجى عليا الطلب للعبال والودنى**
**جرحى الجديم انتسع جم زاد وجبله**
**بيت الطبيب فين وانا اتسول واشوف لى حل**

وأحيانا يرمز المأثور الشعبى الى الحبيب بالطبيب وقد يشير الى بعض الأدوات الطبية الشعبية ومثال لذلك الموال السابق الاشارة اليه والذى يبدأ :

يا طبيب جوللى كلامك ايه وشاريتك الخ

● ● ●

**أهم الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى :**

**الحقيقة ان هناك قسمين رئيسيين تقع تحتهما الوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى**
**ـ القسم الأول** مبنى على المعارف التى اكتسبها العامة من ممارسة الحياة ، والنتائج التى استخلصوها من معرفة خواص الأجسام والنباتات والحيوانات والأحجار والمعادن ـ وهذه المعارف تقدم أنموذجا للطب البدائى ـ طب العلاج وطب الوقاية ·

**أما القسم الثانى** فمبنى على الظنون والأوهام التى رست فى المعتقدات الشعبية واستخدموا جانبا منها فى طب الركة ـ وهذه الكلمة جاءت من **رقوة** ـ والتى حورت فأصبحت **ركوة** ثم أصابها التحوير فأصبحت ركة ·

نبدأ بالوسائل التى يستخدمها الطب الشعبى والمبنية على حصيلة معارفه وتجاربه ونرتبها حسب ذيوعها ·

وأكثرها انتشارا وسيلة **الفصد** ـ أى فصد الدم ·

ويتم الفصد بضربات موسى الحلاق ضربات سريعة يشرط بها ظاهر الجلد ويتحاشى أن يفصد الأوعية الدموية المهمة ·

ويستخدم الفصد فى علاج الصداع وضغط الدم ونزلات البرد وأوجاع العمود الفقرى ومعالجة لدغة العقرب :

**وتختلف أماكن الفصد أو الحجامة باختلاف** نوع المرض · ففى حالات الصداع يغلب أن يكون الفصد خفيفا وعلى الجبين والصدغين ـ ويكتفى الحلاق ـ أى الطبيب الشعبى ـ بأن يسيل قدرا كافيا من الدم ·

وفى حالة ضغط الدم يفصد الحجام فى الجلد الذى يغطى نافوخ ( يافوخ ) الجمجمة ويستخدم كئوس الهواء فى سحب كمية أكبر من الدم · وهناك تعليل لاختيار النافوخ دون غيره لفصد جلده ومعالجة ضغط الدم اذ تذكر الكتابات الطبية القديمة وأيضا الحديثة أن القلب يجدد الدم ، لكنه يبدأ توزيع الدم الجديد بأن يأخذ أولا ما يحتاج اليه ، ثم يرسل كمية كبيرة أو نسبة كبيرة منه الى المخ · وربما تناهت هذه المعلومة الى الطبيب الشعبى فعمد الى ضرب النافوخ بالموسى وشد كمية الدم اللازمة بكئوس الهواء ·

وهذه الكئوس ذات شكل مثلث ـ قاعدته مفتوحة عريضة ، ورأس المثلث مغلقة ضيقة · وفى الماضى كانت تصنع من المعادن والزجاج ـ ثم أصبحت تصنع من الزجاج وحده · يضع فيها الحجام ورقة أو قطعة من القطن ويحرقها ·حتى يفرغها من الهواء ثم يلصقها مباشرة بالمكان الذى تم فيه الفصد ، فتسحب كمية الدم المطلوبة ·

أما الأماكن التى يرى الطبيب الشعبى أنها مناسبة للفصد الذى يقصد به علاج نزلات البرد فهى الظهر أو بين الكتفين - ولا بد له من استخدام كئوس الهواء .

وعندما يلدغ أى انسان شعبى بالعقرب فانه يردد كلمة « حمار » ، أو يرددها من يكون حاضرا لحظة اللدغ - ثم يقوم هو و الشخص الموجود معه يربط العضو المصاب من أعلى ومن أسفل ، ويأتى الحجام فيفصد بالموسى الموضع الذى يظن ان اللدغة قد حدثت فيه .

وفى العادة لابد من مص كميات من الدم ، وذلك باحدى الوسيلتين الآتيتين : اما أن يمصها بفمه ، ويشترط لذلك أن يكون سليم الأسنان والا يكون فى لثته أو حلقه أو تجاويف فمه أدنى جرح . ويتكرر مص الدم الى أن يهدأ الألم .. والطريقة الثانية هى استخدام كئوس الهواء فى سحب الدم المسموم .

وأحيانا يعجز الملدوغ عن تحديد المكان الذى تمت فيه لدغة العقرب خاصة اذا كان الملدوغ طفلا أو كانت اللدغة قوية لدرجة ان المصاب بها يعجز عن تحديد موضعها . يستخدم الطبيب الشعبى فى هذه الحالة فصا معينا يقال انه جزء من قرن الخرتيت أو انه فص ذكر العقرب ويغمسه فى الزيت ، ويضعه فوق العضو الملدوغ ، فيزحف هذا الفص الى أن يستقر فى مكان محدد وعندها يبدأ الفصد .

أما الوسيلة الثانية التى يستخدمها الطب الشعبى فهى الوسيلة التى يمكن أن نسميها الوسائل الجراحية ، وتكاد تنحصر فى شق الخراجات والمواضع المتقيحة وذلك بعد استخدام اللبخات النباتية المكونة من بذور زيت الخروع مثلا أو بعد اجراء عملية الحمصة . وهى شق ثقب بواسطة الضغط بسن حمصة سوداء نيئة يشد عليها بأربطة قوية فوق الجزء المتقيح فتحدث تقيحا ثاقبا فى الجلد . وبالتالى يسيل الصديد القديم والجديد - أى ان العلاج هنا يتم على أساس ان المثل يبرىء المثل .

وهناك أغراض أخرى تستخدم فيها الجراحة الشعبية وهى الختان - ختان الصبى أو الصبية وعمل الخزام - أى ثقب الجلد وربما العضلة وتمرير خيط فى هذا الثقب .

وثقب لحمة الأذن أو جدار الأنف أو الشفة لادخال الأقراط للزينة .

وهناك مثل شعبى يقول « **آخرة الطب الكى** » وتفسيرنا لهذا المثل ان الكى هو قمة أو نهاية العلاج بالوسائل الشعبية، لأنه أصعبها وأخطرها ويستخدم الكى بوضع محاور ( مسامير غليظة أو ما يشابهها من قطع الحديد ) فى جمرات النار الى أن تحمر وتلتهب ثم يقوم الطبيب الشعبى بكى عضو أو أكثر بها .

ويستخدم الطب الشعبى الكى فى مؤخر العنق لمعالجة أمراض الحنجرة واللوز ويتم الكى على الظهر لمعالجة أمراض الرئة والروماتيزم ويتم على البطن لمعالجة أمراض الجهاز الهضمى . ويتم على أعلا الساق أو الفخذ أو أسفل الظهر لمعالجة ارتخاء العضلات .

والعادة ان يقوم بالكى طبيب شعبى بدوى يقوم بقياس المسافة الواقعة بين العضلات الرئيسية والأوعية الدموية قياسا دقيقا بأصابعه محاولا ألا يصيب المريض باصابات جانبية ضارة ، وقد يكرر الكى مرات وقد يصل عددها الى الأربعين اذا كانت على الظهر .

والبديل الحديث للكى هو استخدام الكهرباء

**ويعتبر الوشم وسيلة من وسائل العلاج الشعبى** . فالوشم عبارة عن وخز سريع أو دق سريع بأسنان الابر فى مواضع معينة .. وقد يستخدم فوق الركبة أو الصدر أو الأصابع لمعالجة أمراض الروماتيزم وارتخاء العضلات .

**والحديث عن الوشم يجرنا الى أن نتحدث عن اختلاط الطب الشعبى بالأوهام وربما السحر ، ولكن ما أهم الأشكال التى يوشم بها الانسان** الشعبى ؟ سنجد أنها **نباتات** كالنخلة مثلا ونحن نعرف ان المعتقد الشعبى يتفاءل بالنخل لأن النخلة تعمر الى أكثر من مائة سنة ، ثم نجد **أشكالا للثعابين والأسود والشخصيات الأسطورية، أو مجرد النقطة والخط وهما أساس الزخارف** الاسلامية العربية .

ننتقل الى الرقى والتعاويذ التى تستخدمها المرأة الشعبية أو الطبيب الشعبى ·
مثل لمنظومة لرد الحسد :

**بسم الله أرقيك يشفيك**
**من كل داء يأتيك**
**ومن شر النفاثات فى العقد**
**ومن شر حاسد اذا حسد**

ومنظومة أخرى لرد التمثيل أو التحذير :

**افتكر الحساب ورقدتك فى التراب**
**وأخرج من الأبواب**

ومثال لرقوة عاشوراء ويلاحظ أن هذه الرقوة يراد بها رد العين الحاسدة عن صحة الانسان ورزقه ، ويستعمل معها ملح ملون يصبغه البائع بألوان مختلفة وكمية من الحبة السوداء وأعشاب الميعة ·

والنص الذى عثرنا عليه هو ما يلى :

**بسم الله الرحمن الرحيم يا حافظ يا أمين يارب العالمين**

**الأوله بسم الله**
**والثانية بسم الله وبالله**
**ولا غالب يغلب الله**
**رب المشارق والمغارب**

● ● ●

**يا مليح يا مليح**
**يا جوهر يا فصيح**
**أمك الحرة وأبوك المليح**
**يا رجا كل الرجا**
**يا عظيم المرتجى**
**عبدك الفانى الفقير**
**يطلب منك الرجا**

● ● ●

**ما رجا الا رجاك**
**ما لنا رب سواك**
**قد دخلنا فى حماك**
**لا نخيب من دعاك**
**يا كنز الطالبين**
**يا أمان الخائفين**
**يا رجاء السائلين**
**يا كافل المتوكلين**
**لا تخيب من دعاك (٢٠)**

وهناك رقوة أو منظومات لرد الثعابين وتستخدم الرقية الآتية اسم الرفاعى لتأمر الثعبان أن يخرج من جحره ويتجرد من أذاه :

**الغالب الله على الله لا يقوى أحد**
**باسم الحرم الشريف والكتاب**
**باسم الذى نوره فتح الأبواب**
**أخرج واخضع للعهد باسم سيد الكون**
**أدعوك باسم شيخى وسيد طريقتى أحمد الرفاعى**
**باسم سيدى سليمان المتسلط على الزحافات**
**باسم الأربعة الخلفا**
**السلام عليك**
**لأذيك**

وهناك رقوة أخرى تعتمد على الاصابة بالولى المكلف بالثعابين مطلعها :

**يا سيدى يا سعد الدين ياجباوى**
**لم جيشك عنى لم**
**اللى برا ما يجينا**
**واللى جوا ما يئذينا**
**وسورة يس تحمينا**

وهناك رقوة تصاحب معالجة الملدوغ من العقرب أو الثعبان وأخرى ضد الجن الذى يتوهم المعتقد الشعبى أنه يصيب الانسان بالأذى · وهناك ما يستعمل ضد الخضة ·· الوقاية من حمى النفاس والوقاية من غير الجن أثناء الفترة الحرجة من الزواج واستخدام الأسلحة وحمل العروس فوق عتبة الباب واستعمال الملح

(٢٠) الرقية كاملة بكتاب الأدب الشعبى ص ٣٤٩ للمؤلف ومنظومة أخرى للرقوة العادية ص ١٧٣ ·

**يا ملح دارنا كتر عيالنا »** • وحرق الشبة وتخريم عروس الورق بالابرة ، ولون عين الحاسدة وهى الصفراء أو الزرقاء والأشياء التى تعلق على الصدر اتقاء الحسد مثل الخرز الأزرق وخمسة وخميسة •

وفى علاج الحيوان نجد أنه فى أغلبه كعلاج البنى آدم سواء بالكى أو الخزام أو الرقوة أو تعليق الخمسة وخميسة والخرز •

أما لماذا يمر الطفل أو المرأة فوق البخور سبع مرات ، فالمعتقد الشعبى يعطى أهمية خاصة للرقم المفرد تفاؤلا به ، خاصة الثلاثة والسبعة ويتشاءم من العدد الزوجى ومثال ذلك التشاؤم اعتبار الفترة الحرجة فى الولادة أربعين يوما • والأربعون يوما هى أيضا مدة الجناز على الميت•

أما ان أحد وسائل طب الركة بضرب المريض فذلك يحدث بالنسبة للجسم الذى يتوهم الطب الشعبى انه قد لبسته روح شريرة ويكون الضرب بجريد النخل •

● ● ●

## الجراح والأمراض النفسية

عنى المفهوم الشعبى بالجراح والأمراض النفسية فهناك الموال الشعبى الذى يترنم فيه الشاعر الشعبى بالشعور بالغربة وبالاغتراب وانفضاض الأحبة مثل :

**ليه يا زمان الصفا جولى عليش مريت (٢١)**
**من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت**
**كانت الأحبة لهم فى حينا نادى**
**خت الأسودا واللى خدهم نادى (٢٢)**
**واصبحت مفرد عليل الجلب وانادى**
**يا دهر عمر جموع نادى ومعمريت (٢٣)**

ومن مثال الابتعاد عن الحبيب والغربة :

**غريب يا ولداه عن اهلى وخلانى**
**غريب يا ولداه كان حبى غزال هانى**
**راح ليه حبيبى وليه يا رب خلانى**
**دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى (٢٤)**
**كم شب شملول رماه البين من جبلى (٢٥)**
**أيوب لما ابتلى واحد ونا التانى**

وشكوى الزمن :

**من كتر غلبى بادور على الشجا ما الجاه**
**ولا التجيش البياته حتى فى ملجاه (٢٦)**
**دى دنيا انشوم لا خلت عزيز ولا جاه**
**فيها العزيز يتظلم والندل يتهنى**
**من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجاه (٢٧)**

وكذلك شكوى البين

**حكمت يا بين بخنقى**
**بحبح الخية**
**لا أم تبكى**
**ولا عمه**
**ولا خيه (٢٨)**

والحب والقلب :

**يا عين قلى من التطليع لا تبلى**
**والبست أنا توب من نار الغرام تبلى**
**من قبل ماتجمع آدم علحوا بتسعين عام**
**ألف فى الكون ألاقى الغلب مكتوب لى**

ومثال للهلوسة بالحبيب :

**ليام مضت وانت قاعد فين يا خلى**
**يا للى تكيد العوازل آل وانت داخل لى**
**يا داخل الضرب سلم لى على خلى**
**سلام زى النسيم آل يسمعو خلى**
**يا قصر طاطى شبابيكك**
**خلينى أشوف عيون خلى**
**ولا قصر طاطا شبابيكو**
**ولا خلى بينزل لى**

---

(٢١) بمعنى مضيت أو صرت مرا •
(٢٢) الأسود : السباع •
(٢٣) معمريت : مركبة من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » التى حورها الشاعر فجعلها « عمريت » أدغمها فى الأولى •
(٢٤) فى الجنوب •
(٢٥) قبلى •
(٢٦) ملجأ •
(٢٧) ملجاه : مال جاه •
(٢٨) ولا أخت •

**لابس قميص مشمشى يا حبيبى**
**وراخى على النهود تلى**
**يا حلو دارى عيونك**
**وخل الخد باين لى**
**دنا أبقى نايم فى الليل**
**ولاقى شكلك فى المنام داخل لى**
**أقوم مفزوع من النوم**
**القانى فريد وحديه**
**كداب يا حلم فين أراضيك يا خلى**

## النباتات والأعشاب المصرية

أولا الحبوب ·

١ ـ **القمح البرة** : المعروف باسم أمر Emmer واكتشف أولا فى سوريا وفلسطين والعراق وايران ·

وكان المصريون يقيمون أعيادا للقمح فى موسم الحصاد ·

٢ ـ **الشعير** : هو أول الحبوب التى عرفتها مصر ومنها انتشر فى فلسطين وبابل وبلاد شمال أفريقيا والحبشة ·

وكان المعتقد ان ايزيس هى التى اكتشفت القمح والشعير ·

٣ ـ **الفول** : كانت تصنع منه البصارة واسمها القبطى بسى أورو ، أى الفول المطبوخ·

والفول النابت فى العلاج

٤ ـ **الحمص** : مدر للبول ويستخدم فى حالة الطمث ·

**والحمص الأسود** يستخدم منقوعه لعلاج الكبد والكلى حيث يساعد على تفتيح مسامها ويفيد فى علاج الخراجات اذا استخدم مع العسل · وهو ملين منقى للدم ويستخدم لعلاج الجروح والجرب ·

**فتح الحمصة** : تلصق حمصة على طرفها المدبب وتربط بقوة فتخدش العضو المصاب وتحدث به ندبا أو جرحا · فيتقيح الموضع ـ ويستخدم فتح الحمصة لاخراج المواد الصديدية وتنظيف العضو المصاب منها ·

ويقول ابقراط : ان فى الحمص جوهرين يفارقانه بالطبخ ، أحدهما انه صالح يلين الطبيعة والثانى انه حلو يدر البول ·

ويستخرج من الحمص خل يستخدم دواء قابضا لعلاج عسر الهضم والتخمة والامساك

وتضاف بذوره الى اللبن وتستخدم ضد أمراض الرئة فى حالة الاصابة بالبرد ·

٥ ـ **الجلبان** : وكان يسمى بالقبطية « بى حوف » وتتردد كلمة الجلبان فى أغانى العمل ـ لأنه كان علفا جيدا للحيوان ·

### ثانيا : النباتات الزيتية

٦ ـ **العرعر** : عثر على ثمار العرعر فى قبور الأسرة الثانية عشر ـ (توت) وأصل هذه الشجرة من بلاد العرب وتنمو على مرتفعات عالية وتوجد فى جبال سوريا · وتوجد بعض أشجارها فى شبه جزيرة سيناء وثمار العرعر كانت تدخل فى تركيب بعض المواد الطبية والدهون والتحنيط وتحتوى على زيت كان يستعمل لمسوح الموتى ·

٧ ـ الكتان : من بذوره استخرجوا زيت الكتان فى عصر ما قبل الاسرات ، وقيمته الغذائية كبيرة ، وكان يستخدم فى الطب والتدليك ومركبات الروائح ·

### ثالثا : نباتات الصباغة والدباغة

١٠ ـ **الحناء** : واستخدمت فى التحنيط وتخضيب الأيدى والأظافر والأقدام وصبغ الشعر والتجميل وصناعة العطور ، واستخلص منها الفراعنة صبغة الحناء ·

١١ ـ **السنط** : كانوا يستخدمون السنط فى تثبيت الألوان ·

١٢ ـ **الرمان** : قشر الرمان يستخدم فى الطب وصبغ الجلد الأصفر ·

١٣ ـ **البصل** : كانوا يضعونه قرب أنف المريض فى بداية الربيع وعند ولادة الطفل ·

**الزهور والمرأة :**

أغنية فتاة لصاحبها الفرعونى تقول :
ان الانسان يشعر انه قد كبر شـأنه وهو معك
انى أختك الأولى ( حبيبتك الأولى )
وانى لك بمثابة الحديقة التى زرعتها بالأزهار وجميع أنواع
ان سماع صوتك يحييني
ورؤيتى لك تكفينى عن كل زاد

**النباتات الطبية والعطرية :**

استخدم المصريون القدماء المراهم والدهون والحبوب والاستنشاق والحقن الشرجية ·

كان الكاهن يتلقى تعليمه الطبى فى معاهد خاصة تسمى بيوت الحياة وكان يعلق على بابه « الكوبرا المقدسة » رمز القوة ·

أمحوتب ( الذى أتى سالما ) أشـهر الأطباء فى عصر الأسرة الثالثة ·

**التحنيط** : استخدموا فيه بذور الكتان والحناء ونبيذ البلح ونشارة الخشب وزيت خشـب الأرز وثمار العرعر والبصل والقرفة وبذور خيار الشمبر واللبان والصمغ وملح النطرون ·

**قرظ السنط** : وكلف الشجرة علاج قـابض فى حالات الاسهال والدوسنتاريا ويسـتخدم مسحوق الثمار لعلاج الكحة والنزلات الصدرية ويؤخذ مغليا فى حالتى الحمى والبرص ·

**صمغ السنط** : ويستخدم كملطف للصـدر فى حالة البرد وكمادة مثبتة فى الصباغة ·

**الصفصاف** : ويستخدم قشره ضـد الملاريا والحميات وكمادة مطهرة وهو مسكن موضـعى ومنشط للكلى كما يستخدم للروماتيزم ومرض النقرس وفى الصيدلية الحديثة يسـتخدمون أوراقه فى تركيب الأدوية الخاصة بخفض نسبة السكر فى الدم ·

**الدوم** : يستخدم لمعالجة حروق المثانة وضـد البول الدموى وتبريد اللوز ·

**التين** : تستخدم ثماره فى عـلاج أمراض الكبد والبلهارسيا وتعمل منه لزقة على الصدر لعلاج الرئة ونزلات البرد والتهابات الفم والزور ومغلى ثمار التين لعلاج حصوة الكلى ·

**الجميز** : قشرة الجميز تستخدم فى عـلاج البثور وبعض الأمراض الجلدية ·

**الرمان** : مغلى قشرة الرمان الجافة يستخدم للاسهال وقتل الدودة الشريطية كما كان قشره يستخدم فى علاج الجرب والجدرى ·

**النبق** : استخدموه كمسكن موضعى وضـد الصرع وعلاج الكبد وقد أثبت علم الصـيدلة الحديث انه يفيد فى علاج تورم الثدى ·

**الخس** : كان القدماء يتخذونه رمزا للمعبـود مين اله التناسل ·· وقد ذكر فى قرطاس ايبرس الطبى ١٣ مرة انه يدخل فى تركيب العقـاقير الطبية الخاصة بعلاج آلام الجنب والنزلات الحادة والنخمة وقتل الدود وانبات الشعر وادرار البول وعلاج العين وهو يحتوى على نسبة عاليـة من فيتامين هـ الخاص بعلاج الحالات التناسلية ·

**البصل** : استخدم فى ادرار البـول وضـد الكحة وتنشيط القلب ·

**الفجل** : استخدم ضد مرض البلاجرا ومدر للبول واللبن ·

**الكرفس** : تستخدم ثمـاره فى طرد غازات الأمعاء وهو مدر للطمث والبول وضد الشـلل والحروق والنزلات المعوية ·

**الخبيزة** : أوراقها تستخدم فى عمل لبخات لعلاج المثانة وتستخدم كملين وأزهارها تستخدم ضد البرد والسعال والزكام ·

**الحنظل** : ثماره ملينة فى حالة الامسـاك المزمن – وفى مرض الصفراء · كما يدخل فى تركيب معظم الأدوية المستعملة فى علاج الأمراض البولية والرومـاتزمية والحمى والاستسقاء والتهاب الثدى وأمراض العيون كالرمد الحبيبى

ويستخرج الأعراب من بذوره بعد حرقها قطرانا يستخدمونه فى علاج جرب الجمال ٠

**القمح :** منقوع القمح يستخدم فى علاج الروماتزم والأورام والالتهابات ٠

**الشعير :** يستخدم مسحوقه ضمن مراهم أو لبخات ضد الاكزيما ٠

**جوزة الطيب :** ذكرت فى قرطاس هيرست لتنشيط الافرازات المعوية والدورة الدموية وفى الأغراض الجنسية ٠

**الداتورة :** كانت النساء الفرعونيات يستخدمنها للأغراض الجنسية ٠

**الخلة :** بذورها تستخدم فى علاج الحصوة الكلوية ٠ ومدرة للبول وتوسيع الحالب ويستخلص منها مادة لعلاج الذبحة الصدرية

**الخشخاش :** كانت المرأة فى عهد الفراعنة تقدم الخشخاش لزوجها لتخديره وقد يستعمل فى الأغراض الجنسية وكان يسمى نبات الحب ٠

**القرنفل :** ضد وجع الأسنان وطارد للغازات المعوية ٠

**السكران :** مسكن للآلام العصبية الناتجة عن الاضطرابات المخية والعمود الفقرى وتدخين أوراقه كالسجائر لعلاج الربو ٠

**الصبر :** هو المادة الطبية المأخوذة من نبات الصبار ٠ أى العصارة المتجمدة ويستخدم كملين ويساعد على افراز الصفراء ٠ ولب أوراق الصبار يستخدم فى علاج الحروق والقروح والجرب ٠

**الزعتر :** منقوعه ضد الربو ٠ يعمل منه محلول مطهر لغسيل الأنف والفم ويدخل فى تركيب معجون الأسنان ٠

**دعرع أيوب :** Pulcaria arabica

تستخدم لبخاته لعلاج الرضوض والكسور والأمراض الجلدية ٠

**لبخ الجبل :** ترياق ضد سم الثعبان ويوضع ورقة على عضة الثعبان ٠

**عنب الديب :** مغلى هذا النبات يعالج انتفاخ الكبد والصفراء وأوراقه مسكن وعصيره علاج لمرض الاستسقاء ٠ كما يستعمل فى تحضير بعض الهرمونات الأنثوية ٠ وضد آلام الدورة الشهرية وتخفيف متاعب سن اليأس عند المرأة

**الكمون :** طرد غازات الأمعاء وتسكين المغص الكلوى ٠ وضد الدودة الشريطية والروماتيزم والحروق والجرب ٠

● ● ●




صفوت كمال

بسم الله الرحمن الرحيم

وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه
وقالوا لنا أعمالنا ولكم أعمالكم
سلام عليكم لا نبتغي الجاهلين.

صدق الله العظيم

" القرآن الكريم . سورة القصص - آية ٥٥ "

مبحث القيم ( الاكسيولوجى Axiology ) هو مبحث رئيسى من مباحث الفلسفة الثلاثة ، مبحث نظرية المعرفة ( الأبستمولوجى Epistemology ومبحث الوجود ( الانطولوجى Ontology ) .

والقيمة - كما نعلم - Value - تكمن بطبيعتها ، من حق وخير وجمال فى الأقوال والأفعال والأشياء . وقد تكون القيمة ذاتية ، تخص الشىء لذاته ، كامنة فيه Intrinséque ، وقد تكون غير ذاتية خارجة عن طبيعة الشىء Extrinséque ولا تدخل فيه . وحينما نتناول فى هذه الصفحات « العمل » كقيمة من قيم المأثورات الشعبية ، من خلال ما تواتر فى المأثورات من أمثال شعبية شائعة ، نتناول ذلك من حيث أن العمل - كقيمة انسانية - يكمن فى « الفعل » أى فى العمل نفسه . من حيث أن العمل هو فى واقعه ، تحقيق للوجود الانسانى ، وتعبير فى الوقت نفسه عن هذا الوجود الحى .

**ونتنـــاول العمل ، كما صـــورته وقيمتـــه الأمثال الشعبية ، باعتبار أن العمل هو معيـار من معايير تقييم الوجود الانسانى نفسه .**

**وكذلك من حيث أن الأمثـــال الشعبية هى بطبيعتها الثقافية حكمة أدبية ناتجة عن تجـربة موضوعية ، تشـكل وتكون وحدة أساسية فى بنية الثقافة الشعبية بل القومية فى آن .**

**القيم والمقومات الثقافية :**

**لا شك أننا حينما نحاول التعرف على القيم والمقومات الثقافية فى المأثـورات الشـعبية المصرية انما نحـاول السعى نحو الكشــف عن أهم ما فى الفكر المصرى من مقولات تنظم مدركاته (١) . وقيم تحكم أنماط ســلوكه وتشكل فى الوقت نفسه أشكال ابداعه الفنى**

**الذى يمارسه تلقائيا خلال حياته اليوميــة الجارية . سواء كان ذلك موروثــا شائعا**

**أم مأثورا ابدعـــه فى حين من الزمان ، وفق ظروف احتياجاته النفعية فى اطار من عاداته وتقاليده .**

**واذا تأملنـا جوانب من هذه المأثورات ـ على الرغم من أن كثيرا من هـذه المأثورات لم**

**يجمع بعد جمعا علميا وافيا ، وأن ما جمع من هذه المأثورات لم تحدد بعد العنـاصر المكونة له ، أو تصنف تصنيفا دقيقا ، وفق طرازهـا أو واقع علاقاتها بعضها ببعض . على الرغم**

**من كل ذلك أو بعضه ـ فاننا لا نســتطيع الفصل فصلا واضـحا ودقيقـا ، بين ما هو**

**موروث معاش ، وبين ما هو مأثور ، أبدعـه المجتمع ابداعا تلقائيــا ، ليتوافق ما هو مأثور مع ما هو موروث منذ زمـان مضى .. ولكى**

**يشكل المأثور مع الموروث واقع فكر ووجـدان المجتمع .**

بل اننا لا نستطيع استقراء مقومات الثقـافة الشعبية ، دون النظـر الى واقع الحيــاة التى عايشها المجتمع ، عبر حقب الزمان ، وفى تواصل ثقافى حى .

على الرغم من كل المتغيرات التى عايشهـــا المجتمع سواء كانت تلك المتغيرات هى متغيرات اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية الى غير ذلك من عوامل التداخل والاحتكاك والتزاوج الثقـــافى التى أثمرت تكوين طابع متميز أو نمط خـاص للثقافة الشعبية المصرية العربية الآنية .

**الى غير ذلك من عوامل تاريخية وطبيعيـة وبيئية متغيرة ومتغايرة أثرت فى الوقت نفسه ، فى اضفاء مشـــخصات متنوعة ومتـداخلة على الشخصية المصرية فى سياقها التاريخى والحضارى والثقافى .**

**سواء أكان ذلك نتيجة تداخل ثقافى متنـوع شارك وامتزج فى مركب بنية هذه الثقافة ... أم من خلال تنوع البيئة التى أحاطته ، وفنون العمل التى مارسها ، وأشـــكال الحيـاة التى عايشها ، بحكم الموقع الجغرافى وتنوع البيئـة التى تحوطه .. من حياة على ضفاف النيل، أو على شـــواطىء البحرين « الأحمر والأبيض » وفى مساحات وواحات الصحراء الشرقية والصـحراء الغربية ، وما بها من جبال ووهاد .**

والمتتبع للسياق التاريخى لواقع الحيـــاة الاجتماعية المصرية يلحظ بوضوح أن بنية هذه الثقافة الشعبية الناتجة عن تفاعلات وتداخلات فكرية متنوعة وتمازج لغوى ، ولقاءات حضارية وعقائدية متعددة وعلاقات مباشرة وغير مباشرة، بين تكوينات انســـانية متعددة ، بحكم الواقع الجغرافى المصرى والبعد التاريخى لهذا الواقع، يجد المتتبع لهذا السياق التاريخى والانســـانى أن الثقافة المصرية الشـــعبية ، وبخاصـــة ما يتمثل فى مأثوراتها الشعبية ، لها بنيتهـــا التركيبية المتميزة بين ثقافات الشعوب .

وهى بنية سوية الشكل مصقولة التكوين ، معقدة التركيب لأنها نتـاج تراكمات وتداخلات حضارية وثقافية وعرقية وعقائدية ، علاوة عـلى العوامل الاقتصادية التى واكبتها مسيرة حيـاة الانسان على هذه الأرض الطيبة . تلك الأرض التى لها القدرة على العطاء الانسانى ، مهما كانت



الظروف التى تعايشها ، أو التى تحوطها ، أو التى تمر بها .

بل لها قدرة على الاستيعاب والتمثل ، دون أية نزعـة رومانسـية بل فى واقعية شديدة التلاصق بحياة الانسان ومنفعته .

تجمع بين النظر المجرد من خلال التـأمل الواعى لحقائق الحياة ، وبين العمل التطبيقى من خلال معايشة واقع الحياة ، وفى لقاء انسـانى يحرص على تأكيد انسانية الانسان .

وبنظرة تفاؤلية الى ما هو قادم . دون أسى مما هو قائم ، حتى فى أقسى حالات المعـاناة التى قد يمر بها ، ايمانا منه بأن الغد آت لا ريب فيه .. ومستقبل الأيام دائما أفضل من مـاضى الأعوام – وأن قدرة الانسان على التحمل تفوق قدره فى معـاناة الواقع . فالبذرة تنمو وتثمر وما على الانسان الا أن يرعاها ويتأمل نموهـا **فمن زرع حصد ، ومن رش دش (٢) وكل ليل له آخر** .. ولا بد أن تشرق الشمس من جديد.

هذه المقولة .. التى تشكل جانبا أساسـيا من جوانب نظرته الى الحياة بواقعيتها هى نتيجة من نتائج مدركاته لواقع الحياة .. فالوجـود نفسه هو ارادة حياة .. والعمل هو نفسـه معيار لعمل آخر .

وذلك من حيث أن العمل هو فى ذاته قيمة انسـانية متميزة بين مجموعة القيم التى تنظم مقومات الوجود الانسانى .

« **ازرع كل يوم تأكل كل يوم** » (٣) « **ومن يزرع شئ يضمه** » (٤) .

كما أن العمل له دوره الأساسى فى تحقيق القيمة الفعلية للحياة .. كما يشكل « العمل » مهما كان نوعه أو كانت طبيعته أنماط العلاقات التى تكون وتحدد أيضا المقومات الثقافية التى تنبنى عليها وتتشكل منها ثقافة المجتمع .

« **ازرع المعروف تحصد الشكر** » ( فايقـة

جـ ١ ص ٩٦٨/٢٠٨ ) والمثل فى حد ذاته كتعبير أدبى هو فعل من حيث أن التعبير الأدبى فى حد ذاته ، هو شكل من أشكال التعبير الثقافى • هو فعل •• يخرج الفكرة من اطار التصور العقلى الى الواقع •• وهو ارادة ، تتحول من خلالها الفكرة من ذاتية « الأنا » الى جماعية الغير •• من الذات الى اللاذات فى لقاء انسانى ••• وذلك من حيث أن العمل نفسه ، هو قدرة ارادية ، تسعى الى تحقيق ما هو فكر مجرد الى واقع ملموس •

**كما أن العمل هو الذى يحول الشىء ، معدوم القيمة » الى شىء نافع له قيمة نفعية أو جمالية فقطعة الطين تتحول بقدرة الانسان الى شىء نافع وانسانى بفعل القدرة على تحويل الصورة الذهنية الى شىء له واقع مجسد •**

**فيكون العمل كالابداع ، هو اضافة وتجسيد فى الوقت نفسه فالفعل هو الذى يحول القدرة الابداعية لكى تصبح كيانا ملموسا وشيئا له وجوده فى عالم الانسان •**

**فالعمل بطبيعته هو عملية ارادية تجعل من المدرك محسوسا ، ومن المتخيل واقعا ملموسا ـ ومن التصور حقيقة • بل تصبح** الكلمة فعلا •• والحركة فعلا • والفعل فى حد ذاته هو لقاء بين ما يريده الانسان وبين مايمكن تحقيقه •• وهو لقاء أيضا بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون • وعز من قائل « يا عبدى كن ربانيا تقل للشىء كن فيكون » •

**صنع الحضارة : ـ**

ولقد انتبه الانسان المصرى منذ أقدم عصور التاريخ الى حقيقة القدرة التى يملكها الانسان فانتبه الى قيمة العمل ـ وغائية هذا العمل •• فقسم أيام الشهر الى ثلاث مجموعات ••• كل مجموعة عشرة أيام ، تسعة أيام عمل واليوم العاشر راحة •• « **اتعب ترتاح** » ( فايقة ، **١/٧٥/٣٥٥ ) و « آخر التعب راحة » و « من تعب ارتاح** » ( تيمور ـ ٤٦٥/٢٧٩٥ ) •



وقد حفلت الآثار المصرية بعدد من التسجيلات التى تصور حركة الانسان على أرضه ، حركته هو بين حركة الحياة ككل • ويصور ما وصلنا من تصاوير ونقوش ومدونات سجل عمل الانسان فى حياته ومهارته فى صنع الحياة على أرضه •

بل ان الفنون المصرية القديمة بقيمها المعمارية الهندسية والجمالية وما احتوت عليه من مهارات فكرية وفنية ، تعبر تعبيرا مباشرا عن خبرة هذا الانسان فى صنع الحضارة على هذه الأرض الطيبة التى كلما زرعت انبتت « **ازرع تنبت** » وهذه الآثار العريقة هى تعبير آخر عما استطاع الانسان عمله أو بالأدق فعله فى تلك العصور من تنظيم فنون العمل بين أبناء مجتمعه وتحديد أنماط العلاقات الاجتماعية بينه وبين غيره .. « **اليد الواحده ماتسقفش** » ( تيمور ــ ٧٠٣/١١٧ ) « **ايد لوحدها متسقفش** » ( البقلى ، ــ ١٢٦ / ١١١ )« **القفه اللى لها ودنين يشيلها اثنين** » .

كما ان العلاقة بين الفرد والجماعة والجماعة والفرد هى علاقة تكاملية « **الناس بالناس والكل على الله** » **تيمور ــ ٤٨٧ / ٢٩٢٧** « **والناس لبعضها** » ( البقلى ــ ١٩١ / ٣٢٥ ) .

وهى عملية تكاملية يتحقق وجود الجماعة بوجود الفرد ويتأكد وجود الفرد بوجود الجماعة .. كما أن العمل نفسه هو تحقيق لوجود الفرد والجماعة .

وكل ما حمله لنا التاريخ من آثار هو سجل لفعل الانسان بل ان « الانسان هو منفذ العملية التاريخية » (٥) وهو فاعل الحدث التاريخى .

واذا تأملنا مجموعة من الأمثال المصرية التى تتناول العمل بأشكاله المختلفة من زراعة وصناعة . والزراعة حضاريا ولغويا هى أساس صناعة الثقافة . والأمثال الشعبية تحث على العمل والمثابرة .. كما ان التكافل فى الحياة هى شيمة الكرام .

**فالزرع مثلا « زى الأجاويد يشيل بعضه » ومن لا يزرع لا يحصد » .. « واللى ما يروح الكوم ويتعفر لما يروح الجلسه يتحسر » والأرض تضرب ويا أصحابها » « واللى يحرس مقاتهيأكل خيار »** .

كما أن من يستدين لكى يزرع يستطيع أن يسدد دينه أما من يستدين لكى يأكل محسب فسيظل عبدا لما عليه من دين » .. « **اداين وازرع ولا تداين وتبلع** » « **والارض موش شهاوى دى ضرب ع الكلاوى** » «**والزرع ان ما غنى ستر** » « **وال العمل يتوال لك الكسب** » . و « **الفلاحه فلاحه** » و « **الزبده ما تطلعش الا بالخض** » و « **اللى ما يقعد فى الكوم ويتعفر يجى فى الجرن ويتحسر** » و « **اشتغل لحد ما تاكل ولا تستحمل الذل** » و « **احنا ساعين والرب معين** » . و « **اعمل اللى عليك والباقى على الله** » . و « **اسع يا عبد وأنا أسعى معك ، وان نمت يا عبد مين ينفعك** » « **اعمل بخمسه وحاسب البطال** » **أعمل وافتخر ولا أقعد واتعفر** » .

فالعمل وسيلة للاعتزاز بالنفس بدلا من الذل والمهانة .

و « **الايد التعبانه شبعانه** » و « **الايد البطاله نجسه** » و « **اعمل حاجتى بأيدى ولا أقول للكلب يا سيدى** » . (٦) « **واتعب جسمك ولا تتعب قلبك** » .

و « **اللى ما تتعب فيه الأيادى ما تحزن عليه القلوب** » و « **اللى ابتدا بده يكمل** » و « **صنعه فى اليد أمان من الفقر** » .

فالعمل وما يرتبط به من قيم اجتماعية وأخلاقية وجمالية واقتصادية يشكل أساسا من أسس النشاط الانسانى الذى يرتبط بعملية الوجود نفسها .

بل ان العمل هو الأساس فى أى عملية ترتبط بالرقى الانسانى نفسه .. وتشكل الزراعة فى حد ذاتها .. كفعل انسانى حضارى وثقافى أساسا ايجابيا فى عملية النماء الانسانى . سواء بما تحققه الزراعة من عملية الاستقرار ، أو بما تحتاجه من جهد بدنى وتصور ذهنى .. وصبر .. من حيث أن الزراعة هى فعل ، عطاء وأخذ .. « من يزرع **شئ يضمه** » .

فالزراعة كأى صنعة هى فلاحة . و « الفلاحه فلاحه » وآخر التعب فى الزراعة الراحة ..

والاجر فيها كما فى كل عمل آخر على قــدر الجهــد المبــذول فيه « **الأجر على قدر المشقه** » ( فايقــة ، ١/٩٠/٤٣٠ ) و « **الأجـر على أد العمل** » ( فايقة ، ١/٩٢/٤٣٧ ) و « **الرزق يحب الخفيه** » **و** « **الحركة بركه**» **و** « **من طلب العلا سهر الليالى** » · **و** « **صنعة فى اليــد أمان من الفقر** » · ( **تيمور ، ـ / ٢٩٥/١٧٤٢**) **و** « **صاحب صنعه خير من صــاحب قلعه** ) ( تيمور ، ـ /٢٩٢/١٧١٧ ) و « **كلب يعسس** خير من سبع نايم »· و كلب سايب ولا سـبع مربوط » ( تيمور ـ ٤٠٩/ ٢٤٢٥ ) و « اللى ما **يفتح زمبيله ما حد يعبى له** » · تيمــــور ، ٢/٢٢٣ كما ان الجزاء من جنس العمل ·· فالمال الحرام ياخد الحــلال ويروح و « اللى يعفـر تعافير تيجى على دماغه » ( تيمور ، ـ ٧٨ / ٤٨٠) او كما يقال فى الامثال :

« يا فاحت البــير ومغطيه لابد من وقوعك فيه » ( تيمور ، ـ/٥١١/١٥٧٦ ) و «اللى يحفر بير لغيره يقع فيه » البقلى ، ـ/١١٤/٧٠ « فمن يعمل مثقال ذرة شرا يره ·· » ·

فتحذر الامثال بواقع الخبرة الانســانية من مغبة الفعل السىء ·· « فالنار ما تحرقش الا اللى كابشها » ( تيمور ـ/٤٧٦/٢٩٢٣ ) ·

كما أن « اللى يفتش ورا الناس تفتش الناس وراه » · ( تيمور ـ/٨١/٤٩٩ ) و « من دق الباب سمع الجواب»(تيمور ، ـ/٤٦٨/٨١٦)·

و « حط اشى تلقى اشى » ( تيمــور ، ـ ١٨٤/١٠٧٠ ) و « اللى يمسك القطه تخربشه» ( تيمور ، ـ ٨٤/٥١٤ ) و « اللى يلاعب التعبان لابد من قرصه » ( تيمور ـ/٨٣/٥٠٩ ) و « من غربل الناس نخلوه » ·

**خبرة انسانية :**

الأمثال الشعبية بطبيعتها الفكرية والأدبيــة هى تعبير مباشر عن الخبرة الموضوعية للانسان ـ وتكشف بدلالاتها عن أن « فعل » الانسان ـ اذا فقد قيمته الايجابية فى الحياة تحول هذا « الفعل » الى انتقاص من قيمة الانسان نفسه ، صاحب هذا الفعل ·

لذلك حينما ننظر للأمثال كمصــــدر من مصادر التعرف على القيم الأخلاقيةوالاجتماعية والاقتصادية بصفة خاصــة والقيــم الانســانية ككل بصفة عامة فاننا ننظر الى هذه الأمثـال لا باعتبار أنها من أهم موضـــوعات الثقافة الشعبية بصفة عامة والمأثورات الشعبية بصفة خاصة ، بل ننظر اليها باعتبار أنها تعبير أدبى عبر به الانسان عن خبرة اكتسبها من خــلال ممارسة تجربة الحياة نفسها ، خبـرة أدركهـا الانسان من خلال عملية ادراكية جمعية ، تخرج به من اطار التجربة الذاتية ، الى مجال الخبرة الجماعية التى تعبر عن فكر ووجدان جمعى · كما أن تماثل بعض الأمثــال الشــعبية فى شكلها ومضمونها على امتداد الجماعة الانسانية زمانا ومكانا ·· يكشف فى الوقت نفسه عـن التماثل القائم فى جوانب متعددة من الخبــرة الانسانية ككل ·· بل يكشف أيضا عن التماثل فى بعض القيم التى تحكم سلوك الانسان ،رغم تنوع اللغات أو تباعد المكان ··

كما نلحظ تماثلا مشتركا بين الأمثــال الشعبية فى مختلف اللغات من حيث الايجاز ـ اللغوى ·· ســواء احتفظت بعض الأمثــال بأصالتها الفصيحة أم تعددت بمتغيراتها العامية التى تتنوع بتنوع اللهجات المحلية على اختلاف الرقعة الجغرافيــة التى تعايشـــها الجماعات الانسانية او من خلال تنوع مصـــطلحات العمل أو بما تتضمنه أحيانا اللغة الواحدة من الفاظ مولدة ، نتيجة لعملية التداخل الثقــافى بـين ثقافات متنوعة (٧) ·

**وفى الواقع أن وظيفة المثل لا تتوقف عنـد حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السـلوك الانســانى وتقييمه ، بل تتعدى ذلك الى محاولة تقديم النموذج الواجب اتبـــاعه وبهدف تحـــديد أبعــاد النفس الانسانية فى حالاتها المختلفة ·**

فالمثل كغيره من فنون الأدب الشـــعبى ، يشتمل على الرمز الحسى المتداخل مع الرؤى التأملية ، التى تغلف بغلاف فنى من الصياغة الأدبية والايقاع اللفظى ، تبعا لطبيعــة الأدب

الشعبى الذى يرتبط ـ كابداع فنى ـ بالمزاج النفسى للمجتمع · ويرتبط أيضا بأشـــكال التعبير الفنى الأدبى من شعر ونثر ··

فالأمثال يصفها ابن عبد ربه فى كتابه العقد الفريد ( ٦٣/٣ ) بأنها ( وشى الكلام ، وجوهر اللفظ ، وحلى المعانى ، والتى تخيرتها العرب ، وقدمتها العجم ، ونطق بها فى كل زمان وعلى كل لسان · فهى أبقى من الشعر ، وأشرف من الخطابة ، لم يسر شىء مسيرها ، ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل » ·

ومن عجائب الأمثال ، كما يقول أبو هلال العسكرى : أنها مع ايجازها ، تعمل عمـــل الاطناب ، ولها روعة اذا برزت فى أثناء الخطاب والحفظ موكل بما راع من اللفظ ، وندر من المعنى (٨) · **والأمثال هى فى الوقت نفســه محاولة فكرية لتجريد الواقع الى مطلق ، لاظهار المضمون ، من خلال مقـولة محددة (٩) ·**

هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل ، وهـو الذى أعطى الأمثـــال ـ فى كل مجتمع ـ حيويتهـــا واستمرارها · بل ساعد بشكل مباشر عـــلى انتقالها من لهجة الى أخرى ، ومن لغة الى لغة أو لغات أخرى ·

فأسلوب الصياغة ، وشكله قد يتغـيران ، ولكن يظل المضمون بدلالته وأحيانا بوظيفتـه وغايته واضحا فى بنية المثل ··

وقد تغفل ذاكرة الانسان المثل أو الحـدث الذى صدر منه أول مرة كتعبير أدبى وتصوير للتجربة التى مارسها الانسان ، ولكن تظـــل ذاكرة المجتمع حافظة لدلالته وبنائه اللغــوى الاصلى وان أغفلت مناسبة انشائه أو قصـــة حدوثه ·



وقد يحدث أيضا تغيير فى شكل الصـــياغة **الأولى للمثل ، بابدال بعض الألفاظ ، أو صياغته** من جديد فى اسلوب جديد يتوافق مع اللغـة أو اللهجة أو الظروف الأجتماعية أو الثقافيـة

هذه المرونة فى بنية المثل ، كما سـبق أن **ذكرنا ذلك ـ هى التى تساعد على جعل المثـل مع غيره من المرويات الشفاهية له دوره الأساسى**

**والمهم فى تكوين مقومات الثقافة الشعبية للمجتمع والتعبير عنها فى آن .**

وهذا ما لاحظته فى مجموعة من الأمثال التى اخترتها هنا والتى ترتبط بالعمل وكذلك من خلال دراستى لآلاف الأمثال العربية وغير العربية التى تعرفت عليها خلال دراستى للأمثال العربية وتصنيفها تصنيفا موضوعيا (١٠) .

فوظيفة الامثال لا تتوقف عند حد الموعظة بل تتعدى ذلك الى تحديد موقف الانسان من تجربة الحياة ، محددة للانسان ما يجب عليه عمله ..

« **أعمل حاجتى بايدى ولا أقول للعبد** ( أو الكلب ) يا سيدى » (١١) .

« وما يهرش لك الا ايدك » تيمور ــ/٤٥١/ ٧٠٤ » .

فالاعتماد على النفس فى انجاز ما يحتاجه المرء هو اساس من اسس العمل الايجابى فى الحياة.

« **اللى ولد معزته جابت اتنين وعاشوا ، واللى ما ولدهاش جابت واحد ومات** » **تيمور ــ ٦٨ ٤١١ ) .**

كما أن الاعتماد على النفس هو جزء لا يتجزأ من تجربة الانسان نفسه .

« **أخيط بسلايه ولا أخليش المعلمه ( أو الخياطة ) تقول هاتى كرايا ( أجرتى )**»، ( تيمور ، ــ/٥٠/٨٦ فايقة ــ ١/١٣٢/٦٣٩ والبقلى ، ــ/١٩٨/٧ ) .

وهو مثل يحدد موقف الانسان من قدراته بخاصة الاقتصادية .. وقد تلجأ بعض الأمثال الى كنايات من عالم الحيوان .. أو التشبيه ببعض طباع الحيوان .. سواء كان ذلك مدحا أو ذما للانسان .. فالكلب الذى يسعى لرزقه خير من الأسد النائم .

جعلنا الله من الأسود التى تعى معنى الصحوة .. ولا يجعلنا مثل الأسد الذى يقول عنه المثل : ــ

« **الاسد الميت ينتفوا له شنبو** » ( فايقة ١/٢١٧/١٠١١ ) او مثل البقرة : « ان وقعت البقره تكتر سكاكينها ) (تيمور ــ/١١٥/٧٧٢).

والا يصبح حالنا :

« **زى الابره تكسى الناس وهى عريانه** » ، ( تيمور ــ ١٢٢/٧٧٣ ) . او مثل : من باتت جعانه وجوزها خباز » ( البقلى ــ ١٢٨/١١٨) فحاجتنا الى تدارك ما فى الامثال من موعظة حسنة ونتاج تجارب انسانية متنوعة هو أمر مهم للكشف عن مجموعة القيم التى ارتضاها الانسان خلال تجاربه اليومية ، واستخلصها من واقع خبرته الانسانية ..

كما أن حاجتنا الى الكشف عن القيم الجمالية الكامنة فى الابداع الشعبى هى عملية مواكبة لجهودنا فى ادراك خصائص ومقومات ثقافتنا الشعبية ، بأنماط ابداعها الفنى الذى يعبر بصدق عن ادراك الانسان لقيم الجمال الفنى فى كل ما يحوطه ويعايشه .

وهى عملية علمية وقومية تحتاج الى خبرات متنوعة ومتعددة تتكامل جهودها من أجل مستقبل يرتبط بواقع قدرات الانسان المصرى على صنع الحضارة والحفاظ عليها .

فالعمل مهما كان نوعه ، ومهما كان عائده على الانسان هو أفضل من عدم العمل ..
« الندب بالطار ولا قعاد الرجال فى الدار » .
فالعمل جهد يؤكد وجود الانسان ..

من خلال التعرف على الأمثال الشعبية التى نحث على العمل وتعلى من قيمته ، يمكن ادراك

الدافع الحقيقى وراء انجاز الانسان لكل ما أنجزه من فنون الحضارة .

والمتأمل لفنون التصوير الجدارية فى المقابر المصرية يلحظ بوضوح أن القدرة على الفعل والحركة هى دليل الحياة .. كما ان ما تزخر به موضوعات الفن المصرى من تسجيل لأنماط الحياة المصرية يجد أن العمل .. أى عمل حتى فى مجال التجميل والتزيين يرتبط أساسا بقدرة الانسان على الاضافة .. اضافة شىء من صنعه لما حبته به الطبيعة من معطيات ..

وقد عبر الانسان المصرى من خلال أمثاله **الشعبية عن هذه الحقيقة من خلال ادراكه لقيمة العمل فى الحياة ، وباعتبار أن العمل هو معيار تقييم وجود الانسان .. وجوده الحى ..**



---

(١) راجع دراسات وبحوث حلقه بحث القيم والمقومات الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة الفنون الشعبية ، مايو ١٩٨٦ . القاهرة .

(٢) رش : بذر الأرض . الدش : حبيش الرحى . أى من بذر أرضه كان له حب يحبشه .

ويقال أيضا « املا يدك ورش تملا قش ، وما حش الا من رش » تيمور ، ص ٤٦٩ المثل ٢٨١٩ .

(٣) تيمور ، ص ٢٧ المثل ١١٣ ، البقلى ، ص ١٩٩ المثل/ ١٢ ويقال أيضا « ازرع ينبت » . فايقة ، جـ ١ ، ص ٢٠٨ ، المثل ، ٩٧ .

(٤) تيمور ، ص ٤٨٠ المثل رقم ٢٨٨٥ .

(٥) د. قاسم عبده قاسم « الرؤية الحضارية للتاريخ ، قراءة فى التراث التاريخى العربى » دار المعارف ط ٢ القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٠ وما بعدها .

(٦) راجع ، ابراهيم شعلان ، الشعب المصرى فى أمثاله العامية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٠٢ ــ ٢٣٠ .

(٧) من الملاحظ أن الأمثال العربية الشعبية يتماثل معظمها فى جميع الأقطار العربية بل وترتبط بأصول واحدة. راجع ، كتابنا ، الأمثال الكويتية المقارنة ، بالاشتراك مع أحمد البشر الرومى ، وزارة الاعلام ، الكويت ٤ أجزاء ١٩٧٨ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٢ ، ١٩٨٤ وقد أوضحت ذلك بالتفصيل فى مقدمة الجزء الأول .

(٨) أبو هلال العسكرى ، كتاب جمهرة الأمثال حققه وعلق حواشيه ، ووضع فهارسه محمد أبو الفضل ابراهيم ، وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ط ١ ، ص ٥ .

(٩) صفوت كمال ، التواصل الثقافى فى الأمثال العربية ومنهج دراستها ، مرجع سابق ص ٨ .

(١٠) راجع ، الأمثال الكويتية المقارنة ، مرجع سابق ، ٤ أجزاء .

(١١) فايقة، ١/٢٨١/١٢٨١، تيمور ، ـ/٢٩/١٦٢٠

• • •

# نهر النيل في الأساطير العربية

د. قاسم عبده قاسم

**النيـل أكثر أنهـار الدنيـا فضلا على الناس والأرض التى ينساب فيها . وفضل النهر الخالد على مصر وساكنيها لا يدانيه فضل نهر غـيره على الأرض والناس .. فالتربة الزراعية المصرية ، التى اشتهرت بخصوبتهـا ، منقولة كلها ، أو جلها ، من فوق جبال الحبشة البركانية بفضل تراكمات الطمى التى كان فيضان النيل السنوى ينقلها عبر سـنوات طوال امتدت الى الأغوار السحيقة للزمن القديم . وبعبارة أخرى ، فان وادى النيـل ، فى شطره المصرى ، ( من وادى حلفا جنوبا حتى البحر المتوسط شمالا ) عبارة عن تكوين رسوبى من الطمى الذى حملته مياه نهر النيل من فوق جبال الحبشة لتلقيهـا فى الركن الشمالى الشرقى من قارة أفريقيا ، مكونة أرض الكنانة التىشهدت مولد حضارة من أعرق حضارات الانسان فى رحلته ، التى لم تتم بعد ، عبر الزمان .**

ومنذ أيام موغلة فى القدم ، كان واضـحا لساكنى مصر ، ومن خالطوهم أو جاوروهم ، أن هذه الحضارة المبكرة فى النضوج والرقى ازدهرت بفضل نهر النيل ، لا سيما فى تلك الأزمنة التى كان الانسان فيها ما يزال واقعـا تحت رحمة الطبيعة . فلا غرو ، اذن ، أن يصبح نهر النيل محط اهتمـام المصريين ، وغـيرهم ، ممن سكنوا أرض الكنانة ، أو حكموها ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا .

فقد بدأت محاولات استكشاف النهر منذ أن نجح المصرى القديم فى استئناس النبات ، وأخذ يتحول صوب الزراعة ، نشاطه الحضارى الأول والمستمر . كذلك بدأت فى تلك المرحلة الباكرة محاولات تطويع النهر الكبير لارادة الانسـان المصرى ، ونشأت فى تلك المرحلة المبكرة أيضـا المسألة الجغرافية المشهورة « مسألة النيل » ، أو « سر النيـل » (١) . واسـتمرت محاولات استكشاف نهر النيل فى خط مواز لتلك المحاولات التى استهدفت تطويعه . فمن رحلات المصريين القدماء ، مرورا باليونان القدماء ( وأشـهرهم

(١) محمد عوض محمد ، نهر النيل ( الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٦٣ ) ، ص ٣ .

بطليمـوس الجغرافى ) ، ثم العرب بعـد الفتـح الاســـلامى لأرض النيــل ، تتـابعت المحاولات لاستكشاف النيــل ومنـابعه ، كمــا وضعت النظريات والاجتهادات التى تشوبهـا الخرافات أحيانا كثيرة ، حتى جاءت اللحظة الحاسمة فى العصر الحديث ، اذ تعاقب المستكشفون منذ عصر محمد على حتى بداية القرن الحالى • وأميط ذلك اللثام الذى كان يحجب النهر فى مجراه الأعلى ، ومنطقة المنابع ، وانكشف « سر النيل » بعد عناء استمر عبر القرون والأجيال (٢) •

**بيد أن هذه الملامح الجغرافية ليست كل القصة فيما يتعلق بالنهر الخالد • فمن بديهيات الوجود المصرى أن هذه الواحة الفيضية الكائنة على أبواب أفريقيا الشمالية الشرقية وجدت بفضل النيل ، وما زالت بفضله •** تسعدها خيراته ، وتزعجها نزواته ، اذا فاض فأغرق أو اذا غاض فأعطش • ومن ثم قامت على ضفاف النهر أم الحضــارات وقوامها الزراعة • وانكب هؤلاء الزراع من أبناء الكنانة يشيدون حضــارتهم التى تشـهد على عظمتهــا تلك الآثار المـادية واللامادية التى خلفوهـا فى عـالم اليوم • وقامت حول النهر الخالد ومحاولات تطويعه حياة شعب بأكمله •

**ولم يكن ممكنا لنهر هذا شأنه ألا يحفر لنفسه مكانة فى الوجدان المصرى أعمق من المجرى الذى حفره لنفسه فى الأرض المصرية • وعبر الوجدان والعقل المصرى عن حبه وامتنانه لنهر النيل فى صيـاغات كثيرة ، وعلى مسـتويات متنوعة ، فألبسوه ثوب القداسـة بحيث كان النيـل هو « الاله » فى ديانة المصريين القدماء ، ثم صـار « النهر المؤمن » ، وهو من « أنهار الجنة » فى عصر التوحيد •**

وقد عكست أدبيات المصريين قبل الاسلام مدى احتفائهم بالنيل ، كما أن الأدبيات العربية المصرية بعد الاسلام تشى بأن مكانة النهر الخالد كانت عظيمة فى وجـدان الناس ، فقد تنـاولوه فى الحـديث النبوى ، والقصص الدينى والخـرافات والأساطير ، فضلا عن كتب التاريخ والجغرافيـا والرحلات ، والشعر والنثر ، والأدب الشعبى •

**وهذه الدراسة تحاول استخلاص صـورة نهر النيل من غياهب الأساطير التى وردت فى كتب المؤرخين والجغرافيين العرب ، سواء ما يتعلق منها بالتصور الشعبى المأثور عن منطقة منابع النيل ، أو القصص الدينى الذى ينسب الى النهر فضائل سماوية ويجعله من أنهـار الجنة ، أو القصص الخرافية عن الكائنات العجيبة التى تعيش فى مياهه والتى يترتب على ظهورهـا بعض الأمـور المفزعة •**

★ ★ ★

**وفيما يتعلق بالأساطير العربية التى تناولت نهر النيــل فى مجراه الأعلى وفى منطقة المنـابع يسترعى النظر أن هذه الأساطير قد وردت فى كتب الجغرافيا أو الكتب التى تحدثت عن فضائل مصر •** وتتفق هذه الكتب جميعا فى أنها تنقل المأثور والمتواتر من الأساطير عن منطقة منابع نهر النيل ، ولكن وصـفهم لمجرى النهر من منطقـة الجنادل ، جنوب أسوان ، حتى مصبه فى البحر المتوسط تتسم بالدقة ، لأنهم شاهدوا النهر فى هذه المنطقة وعاينوا مجراه • ونظرا لأن مجرى النيل فى أعاليه كان عقبة كؤودا فى وجه من حاول تتبع مجـرى النهر الأعـلى حتى منطقـة المنابع (٣) فقد تصورت الأساطير والخرافات التى أوردها كتاب ذلك العصر منطقة المنابع أرضـــا خيالية تنبت فيها قضبان الذهب والفضة والنحاس والحديد ، كما يجرى فيها بحر من الزفت تنبعث منه الروائح الكريهة التى تقضى على كل من يحاول الاقتراب من المنطقة التى تصوروا أنها تعج بأحجار مغناطيسية تجتذب كل من ينظر اليها وتقضى عليه • هـذا الموقف الوجدانى يعكس ، بطبيعة الحال ، مدى الجهل بالطبيعة الجغرافية لمنطقة منابع نهر النيل ، ولكنه فى الوقت نفسه يكشف عن مدى الرهبة والخوف الكامنين فى أعماق اللا شعور تجاه النهر الذى عليه قوام الحياة فى مصر • ولما

---

(٢) محمد عوض محمد ، نهر النيل ، ص ٨ ـ ص ٢٢ •

(٣) محمد عوض محمد ، المرجع السابق ، ص ٣ ـ ص ٢٢ • والجدير بالذكر أنه قد تم استكشاف هذه المنطقة تماما فى اخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين •

كان المصريون ما يزالون تحت رحمة النهر الكبير ، ولم يتمكنوا من تطويعه وضبط مياهه (٤) ، فانهم ظلوا يخشونه ويترقبون مواسم فيضانه بمزيج من القلق والرهبة والأمل • وفى تصورى أن هذا الموقف العقلى والوجدانى قد انعكس فى أساطيرهم عن نهر النيل ومنطقة منابعه •

ويتفق معظم الجغرافيين والمؤرخين الذين كتبوا عن نهر النيل ، منذ عبد الرحمن بن عبد الحكم ، حتى السيوطى ورفاقه من كتاب عصر سلاطين المماليك ، على أن النهر ينبع من جبال القمر خلف خط الاستواء من عيون فى الارض تجتمع فى عشرة روافد ، تجتمع كل خمسة منها لكى تصب فى بحيرة ، ثم تخرج ستة أنهار من البحيرتين لتجتمع مرة أخرى فى بحيرة واحدة حيث يخرج نهر النيل (٥) • ومن المهم أن نلاحظ أن كلام أولئك الجغرافيين والكتاب عن منطقة منابع النيل اعتمدت بصفة أساسية على النقل من القدماء ، ولم تكن معلوماتهم أكثر من مجرد ترديد لأقوال بطليموس الجغرافى وغيره ، كما أنهم ، من ناحية أخرى ، خلطوها بكثير من التصورات الشائعة عن تلك المنطقة •

بيد أن هذه الكتابات التى ذكرت **أن النيل يخرج من جبل القمر** ، تذكر أيضا أن مجرى نهر النيل كان من عمل البشر اذ يذكر المؤرخ تقى الدين المقريزى ما نصه « جبل القمر وينصب منه النيل • وبه أحجار براقة كالفضة تتلألأ تسمى ضحكة الباهت ، كل من نظرها ضحك والتصق بها حتى يموت ، ويسمى مغناطيس الناس • ويتشعب منه شعب يسمى أسيفى ، أهله كالوحوش ، ثم ينفرج منه فرجة ، ويمر منه شعب الى نهاية المغرب فى البحر المحيط يسمى جبل وخشية ، به سباع لها قرون طوال لا تطاق •

« وينعطف دون تلك الفرجة من جبل قاف شعاب ، منها شعبتان الى خط الاستواء يكتنفان مجرى النيل من الشرق والغرب •• ومن جبل القمر يخرج نهر النيل وقد كان يتبدد على وجه الأرض ، فلما قدم نقراوس الجبار بن مصرايم الأول ابن مركابيل بن دوابيل بن عرباب بن آدم عليه السلام الى أرض مصر ومعه عدة من بنى عرباب واستوطنوها ، وبنوا بها مدينة أمسوس وغيرها من المدائن ، حفروا النيل حتى أجروا ماءه اليهم » (٦) •

**هكذا تصورت الأسطورة أن نهر النيل تم حفره بأيدى البشر** ، وتمضى الأسطورة التى أوردها المقريزى وغيره لتقول عن نهر النيل :

« ولم يكن قبل ذلك معتدل الجرى ، بل كان ينبطح ويتفرق فى الأرض ، حتى وجه الى النوبة الملك نقراوس فهندسوه وساقوا منه أنهارا الى مواضع كثيرة من مدنهم التى بنوها ، وساقوا منه نهرا الى مدينة أمسوس • ثم لما خربت أرض مصر بالطوفان ـ وكانت أيام البودشير بن قفط بن مصر بن بيصر ابن حام بن نوح عليه السلام عدل جانبى النيل تعديلا ثانيا بعدما أتلفه الطوفان

•••••

« ويقال انه أرسل هرمس الكاهن المصرى الى جبل القمر الذى يخرج منه النيل من تحته ، حتى عمل هناك التماثيل النحاس ، وعدل البطيحة التى ينصب فيها ماء النيل •

« ويقال انه الذى عدل جانبى النيل ، وقد كان يفيض ، وربما انقطع فى مواضع •

---

(٤) لم يحدث أن نجح المصريون فى التحكم فى مياه نهر النيل ، وتأمين أنفسهم وزراعتهم ضد الغرق أو العطش قبل اتمام بناء السد العالى وتخزين قدر كبير من المياه فى « بحيرة ناصر » خلف السد العالى •

(٥) شهاب الدين أحمد بن محمد المنوفى العيض المديد فى أخبار النيل السعيد ( مخطوط بدار الكتب المصرية ، ٦٦ جغرافيا ) ، ورقة ٤ ـ ٥ ، جلال الدين السيوطى ، كوكب الروضة ( مخطوط بدار الكتب المصرية ـ تيمور ٥٥٤ تاريخ ) ورقة ٥٤ ـ ٥٧ • والجدير بالذكر أن السيوطى أورد خريطة للنهر النيل من منبعه الى مصبه للمتصور الذى أشرنا اليه فى المتن ، انظر أيضا مقدمة ابن خلدون ص ٤٥ ـ ص ٤٦ ، القلقشندى ، صبح الأعشى فى صناعة الانشا ، ج ٣ ، ص ٢٩٠ ـ ص ٢٩١ •

(٦) تقى الدين المقريزى ، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ( طبعة بولاق ٢٧٠ هجرية ) ، ج ١ ، ص ٥٠ ـ ص ٥١

« وهذا القصر الذى فيه تماثيل النحاس يشتمل على خمس وثمانين صورة جعلها هرمس جامعة لما يخرج من ماء النيل بمعاقد ، ومصاب مدورة ، وقنوات يجرى فيها الماء وينصب اليها اذا خرج من تحت جبل القمر ، حتى يدخل من تلك الصور ويخرج من حلوقها • وجعل لهـا قياسـا معلوما بمقاطع وأذرع مقدرة ، وجعـل ما يخرج من هـذه الصور من المـاء ينصب الى الأنهار ، ثم يصير الى بطيحتين ، ويخرج منهما حتى ينتهى الى البحيرة الجامعة للماء الذى يخرج من تحت الجبل » (٧) •

**وثمة رواية أخرى لهـذه الأسطورة تقول ان الشياطين قد حملت « هرمس » الى جبل القمر ، فرأى كيفية خروج نهر النيل من ذلك الجبـل •** وبنى هناك قصرا به خمسة وثمانون تمثالا من النحاس تتحكم فى مخارج مياه النيل وفى مقدار هذه المياه (٨) • وهناك أسطورة أخرى تناقلتها المصادر العربية التى حاولت البحث عن منطقة النيـل ومنطقة مجراه الأعلى ، وهى خليط من المعلومـات الجغرافيـة والخرافات ، فقـد نقـل « النويرى » صـاحب كتـاب نهاية الأرب عن الأدريسى الجغرافى العربى الشهير (ت ٥٦٠ هـ) ، وصاحب « نزهة المشتاق الى اختراق الآفاق » أن اسم البطيحة الكبيرة ( البحيرة ) التى يخرج منها النيل « كورى » منسوبة الى طائفة من السودان « ••• يسكن حولها متوحشون ، يأكلون من يقع اليهم من الناس فاذا خرج منهـا النيل ، يشق بلاد كورى ثم بلاد ننه ، وهم طائفة من السودان بن كانم والنوبة ••• » (٩) ويعتقد بعض الجغرافيين العرب أن النيل يغوص تحت الرمال ويختفى فى المنطقة الواقعة ما بين بلاد كانم وبلاد النوبة ، ولا يظهر مرة أخرى سـوى عند بـلاد النوبة (١٠) •

ومن الواضح أن الأساطير العربية التى تتحدث عن منطقة منابع النيل تقدم لنا تصورا خياليا عن كيفية خروج منابع النهر من تحت جبل القمر ، ولكن هذه الأساطير لا تكتفى بذلك ، وانما تتحدث عن تحكم البشر من ملوك مصر القدامى فى مجرى النيل فى منطقة المنابع • فقد رأينا كيف جرى الحديث عن أن الذين ملكوا مصر من نسل نوح عليه السلام قد حفروا مجرى النيل ، ورتبوا نوعا من السـدود أو القناطر التى اتخذت شـكل التماثيل ، والتى يمكن بواسطتهـا التحكم فى مقدار المياه ، كما تتحدث هذه الأساطير عن أعمال جبارة جرت بعد الطوفان لاعادة صيانة ضفتى نهر النيل •

ويخطر على الذهن أن تكون هـذه التصورات الأسطورية عن تدخل ملوك مصر الأولين نابعة من انبهـار الجغرافيين والمؤرخـين الذين أوردوهـا بضـخامة الآثار المـادية التى تخلفت عن عصر الفراعنة ، والتى تمثلت فى المعـابد الشـاهقة والأهرامات ، وتمثال أبى الهول ••• وغيرهـا من ناحية ، كمـا أنـه يحتمل أن تكون هـذه التصورات نتاجا للقصص الأسطورية التى تداولها الناس فى مصر حول تاريخ مصر القديم من ناحية أخرى • وعلى أية حال ، فان هـذه التصـورات الخيالية لمنطقة منابع النيل ومجراه الأعلى تظل دليلا على أن الانسان يرفع النقص عن معلوماته دائما بالأسطورة التى تقوم بهذا الدور الثقافى الاجتماعى فى حياة كل المجتمعات البشرية •

وهناك تصور آخر لمنطقة منـابع نهر النيل ساقه الجغرافيون والمؤرخون العرب ، **فقد زعم البعض بأن نهر النيل ونهر السند ينبعان من أصل واحد** ودليلهم فى ذلك اتفاق النهرين فى

---

(٧) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥١ • وهرمس هذا هو الذى تنسب اليه الأساطير العربية بناء الأهرام وتصفه بالحكمة والعلم •

(٨) سراج الدين عمر بن الوردى ، خريدة العجائب وفريدة الغرائب ، ( القاهرة ١٢٨٠هـ ) ص ١٥٤ ـ ص ١٥٥ •

(٩) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى ، نهـاية الأرب فى فنون الأدب ( طبعة دار الكتب المصرية ) ، جـ ١ ص ٢٦٣ •

(١٠) المنوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ٥ ـ ٦ •

الزيادة ، ووجود التمساح فيهما (١١) • وربما يكون السبب وراء هذا التصور هو أيضا الذى جعل البعض ينسبون نهر النيل الى أنهار الجنة الأرضية التى كان مكانها يقع فى أقصى الشرق ، وعلى الناحية الأخرى من بحر الظلمات ، وفقا للتصورات الخيالية الشائعة آنذاك (١٢) وقد ذكر أحدهم ما نصه : « ••• وهو من الجنة تحت سدرة المنتهى ، ويوجد فيه من ورقها ، فيبتلعه البلطى ويرعاه ، ويحب أكله ••• ومبدأ ظهوره للناس من أعين تخرج من جبل القمر المسمى بذلك لشدة ضياء القمر هناك ••• قيل من أسفله وقيل من أعلاه ، له دوى لا يكاد يسمعه أحد من شدته • وأضيف الى القمر لظهور تأثيره فيه عند زيادته ونقصانه بسبب النور والظلمة ، وهو خلف خط الاستواء » (١٣) •

**هذا التصور الأسطورى لخروج نهر النيل من الجنة يفترض أن جزءا من مجرى هذا النهر ــ وهو الجزء الذى يمتد من منابعه الأولى فى الجنة حتى منابعه الثانية عند جبل القمر ــ يختفى عن** أنظار البشر ، ولا يظهر لهم سوى فى افريقيا عند خط الاستواء • وقد تحدث آخرون عن أن أنهارا أربعة تخرج من أصل واحد عند الجنة الأرضية ، فقد أورد « ابن ظهيرة » ما نصه : « ••• وقد ذكر الواصفون له فى كلام طويل أن الأنهار الأربعة التى هى سيحون وجيحون والفرات والنيل تخرج من أصل واحد من قبة فى أرض الذهب التى من وراء البحر المظلم ، وأن تلك الأرض من أرض الجنة ، وأن تلك القبة من زبرجد ، وأنها قبل أن تسلك البحر المظلم أحلى من العسل وأطيب رائحة من الكافور » (١٤) •

**والرأى عندى أن هذا التصور الأسطورى للنهر ونسبته الى أنهار الجنة نوع من تعبير وجدانى شعبى عن الامتنان والحب للنيل الذى وهب المصريين بلدا أحبوه وعشقوه ، ولم يرضوا عنه بديلا طوال تاريخهم الطويل • كما أن هذه المحاولات الاسطورية لالحاق نهر النيل بالجنة نوع من التشريف والتكريم الذى أسبغته العقلية الشعبية على النهر الذى ارتبطت به حياتهم ارتباطا كاملا سواء فى الزراعة والتجارة والصناعة ، أو فى المواصلات ، أو فى الفن والأدب •**

ولما كان المصريون قد جعلوا من النهر الها قبل اعتناقهم الاسلام والمسيحية ، فانهم ظلوا يحتفظون لهذا النهر بمكانة سامية فى وجدانهم بحيث حاولت أساطيرهم أن تجعله من أنهار الجنة ، وهى محاولة لم تقف عند حد الاستعانة بالتصور الاسطورى ، بل تعدته الى القصص الدينى كما سنرى •

**هذه الأساطير التى أوردناها ليست هى كل الأساطير التى تتعلق بمنطقة منابع النيل ، اذ تحفل المصادر العربية التى اهتمت بهذا الموضوع بأساطير أخرى تتحدث عن منطقة منابع النيل ومجراه الأعلى •**

تقول أسطورة (١٥) ان « **الوليد بن دومع العليقى** » قد خرج فى جيش كثيف يتنقل فى البلدان ويقهر ملوكها ليسكن ما يوافقه منها ، فلما صار الى الشام انتهى اليه خبر مصر وعظم قدرها ، وأن أمرها قد صار الى النساء وباد ملوكها ، فوجه غلاما له يقال له عون الى مصر ، وسار اليها بعده واستباح أهلها ، وأخذ الأموال وقتل جماعة من كهنتها •

« ثم سنح له أن يخرج ليقف على مصب النيل فيعرف ما بحافتيه من الأمم فأقام ثلاث سنين يستعد لخروجه ، وخرج فى جيش عظيم ، فلم يمر بأمة الا أبادها ، ومر على أمم السودان

---

(١١) جلال الدين السيوطى ، الكلام على النيل ( مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨١ جغرافيا ) ورقة ٢٦ •

(١٢) Encyclopeadia of Islam, Art «Al Nil».

(١٣) المحلى ، مبدأ النيل على التحرير ( مخطوط بدار الكتب المصرية برقم ٣٨٠ جغرافيا ) ورقة ٢ ــ ورقة ٣ •

(١٤) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة فى محاسن مصر والقاهرة ( تحقيق مصطفى السقا وكامل المهندس ، دار الكتب المصرية ١٩٦٩م ) ، ص ١٦٣ •

(١٥) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥١ ــ ص ٥٢ المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ٩ •

وجاوزهم ، ومر على أرض الذهب فرأى فيها قضبانا نابتة من ذهب ٠

« ولم يزل يسير حتى بلغ البطيحة التى ينصب ماء النيل فيها من الأنهار التى تخرج من تحت جبل القمر ، وسار حتى بلغ هيكل الشمس وتجاوزه حتى بلغ جبل القمر ، وانما سمى جبل القمر لأن القمر لا يطلع عليه لأنه خارج من تحت خط الاستواء

ونظر الى النيل يخرج من تحته فيمر فى طرائق وأنهار دقاق حتى ينتهى الى حظيرتين ، ثم يخرج منهما فى نهرين حتى ينتهى الى حظيرة أخرى ٠ فاذا جاوز خط الاستواء مدته عين تخرج من ناحية نهر مهران بالهند ، وتلك العين تخرج من تحت جبل القمر الى ذلك الوجه ٠

« ويقال ان نهر مهران مثل النيل يزيد وينقص ، وفيه التماسيح والأسماك التى مثل أسماك النيل ٠ ووجد الوليد بن دومع القصر الذى فيه التماثيل النحاس التى عملها هرمس الأول فى وقت البودشير بن قفطريم بن قبطيم بن مصرايم » ٠

هذه الرواية الأسطورية تحاول أن تؤكد ، فى شكل قصصى ، ذلك التصور الخيالى الذى تناقله الجغرافيون العرب عن بطليموس الجغرافى لمنطقة منابع نهر النيل ٠ وقد أحسن العمرى حين قال : ان الأقوال فى أول مجرى النيل كثيرة ، والشائع أن أحدا ما وقف على أوله بالمشاهدة ، وجعل كل واحد منهم سببا يبرر به عدم مشاهدة منطقة المنابع (١٦) ٠

**وتقول أسطورة أخرى (١٧) ان رجلا من بنى العيص** « ٠٠٠ يقال له حايد بن أبى شالوم بن العيص بن اسحق بن ابراهيم عليه السلام ، وأنه خرج هاربا من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض مصر ، فأقام بها سنين ٠ فلما رأى أعاجيب نيلها ، وما يأتى به ، نذر لله تعالى ألا يفارق ساحله حتى يبلغ منتهاه ، ومن حيث يخرج ، أو يموت قبل ذلك ٠ فسار عليه ثلاثين سنة فى العمران ، وثلاثين سنة أخرى فى الخراب حتى انتهى الى بحر أخضر ، فنظر الى النيل يشق مقبلا ، فصعد على البحر فاذا رجل قائم يصلى تحت شجرة من تفاح ٠ فلما رآه استأنس به وسلم عليه ، فسأله الرجل صاحب الشجرة وقال له : من أنت ؟ قال : انى حايد ابن أبى شالوم بن العيص بن اسحاق ابن ابراهيم عليه السلام ، فمن أنت ؟ قال : عمران بن فلان بن العيص ٠ قال : فما الذى جاء بك ها هنا يا عمران ؟ قال : جاء بى الذى جاء بك حتى انتهيت الى هذا الموضع ، فأوحى الله تعالى الى أن أقف هنا حتى يأتينى أمره ٠ فقال له حايد : أخبرنى يا عمران ما انتهى اليك من أمر هذا النيل ، وهل بلغك فى الكتب أن أحدا من بنى آدم يبلغه ؟ قال له عمران : نعم ، قد بلغنى أن رجلا من بنى العيص يبلغه ، ولا أظنه غيرك يا حايد ، قال له : يا عمران فأخبرنى كيف الطريق اليه ؟ فقال له عمران : لست أخبرك بشىء الا أن تجعل لى ما أسألك ٠ قال : وما ذاك يا عمران ؟ قال : اذا رجعت الى وأنا حى أقمت عندى حتى يوحى الله الى بأمره أو يتوفانى الله فتدفننى ٠ قال : ذلك لك على ٠ فقال له : سر كما أنت على هذا البحر فانه ستأتى دابة ترى آخرها ولا ترى أولها ، فلا يهولنك أمرها ، اركبها فانها دابة معادية للشمس ، اذا طلعت أهوت اليها لتلتقمها حتى تحول بينها وبين حجبها ، واذا غربت أهوت اليها لتلتقمها ، فتذهب بك الى جانب البحر ، فسر عليها حتى تنتهى الى النيل ، فسر عليه ، فانك ستبلغ أرضا من حديد جبالها وأشجارها وسهولها من حديد ، فان أنت جزتها وقعت فى أرض من نحاس ، جبالها

---

(١٦) ابن فضل الله العمرى ، مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار ( الجزء الأول تحقيق أحمد زكى ، القاهرة ١٩٤٢ ) ، ص ٦٨ ـ ص ٧١ ٠

(١٧) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٧١ ـ ص ١٧٤ وقد أوردها المقريزى فى خططه رواية لهذه الاسطورة بقدر من الاختصار ، انظر : الخطط ، ج ١ ، ص ٥٢ ٠ كذلك أوردها كل من السيوطى ، حسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة ( تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ) ج ٢ ، ص ٣٤٣ ـ ص ٣٤٦ المنوفى : الفيض المديد ، ورقة ١٠ ـ ١١ ٠

وأشجارها وسهولها من نحاس ، فان أنت جزتها وقعت فى أرض من فضة جبالهـا وأشجارهـا وسهولها من فضة ، فان أنت جزتها وقعت فى أرض من ذهب جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب ، فيها ينتهى اليك علم النيل ٠

« فسار حتى انتهى الى أرض الذهب ، فاذا فيها قبة من ذهب ، لها أربعة أبواب فنظر الى ما ينحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر فى القبة ، ثم ينصرف فى الأبواب الأربعة ٠ فأما ثلاثة فتغيض فى الأرض ، وأما واحد فيسير على وجه الأرض ٠ قال حايد : فيشق على وجه الأرض وهو النيل ٠ فشرب منه واستراح ، وأهوى الى السور ليصعد ، فأتاه ملك فقال له : يا حايد ، قف مكانك ، فقد انتهى اليك علم هذا النيل ، وهذه الجنة والماء ينزل من الجنـة ٠ فقال : أريد أن أنظر ما فى الجنة ٠ فقال له : انك لن تستطيع دخولها اليوم يا حايد ، قال : فأى شىء هذا الذى أرى ؟ فقال : هذا الفلك الذى تدور فيه الشمس والقمر وهو شبه الرحى ، قال انى أريد أن أركبه ، فأدور فيه ( فقال بعض العلمـاء انه ركبـه حتى دار الدنيـا ، وقال بعضهم لم يركبـه ) فقال له : يا حايد انه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئا من الدنيا ، فانه لا ينبغى لشىء من الجنة أن يؤثر عليه شىء من الدنيا ، فان فعلت بقى معك ما بقيت ٠

« فبينما هو كذلك واقف اذ نزل عنقود من عنب فيه ثلاثة أصناف : صنف لونه كالزبرجد الأخضر ، وصـنف لـونه كالياقـوت الأحمر ، وصنف لونه كاللؤلؤ الأبيض ٠ ثم قال : يا حايد أما أن هذا من حصرم الجنة وليس من طيب عنبها فارجع يا حايد فقد أنتهى اليك علم هذا النيل ٠ فقال : هـذه الثلاثـة التى تغيض فى الأرض ما هى ؟ قال : أحدهـا الفرات والآخر دجلـة ، والآخر جيحان ، فارجع ٠

« فرجع حتى أنتهى الى الدابة التى ركبها ، فركبها ، فلما أهوت الشمس لتغرب قذفت به من جانب البحر ، فأقبل حتى أتى عمران ، فوجده ميتا فدفنه وأقام على قبره ثلاثة أيام ٠ فأقبل عليه شيخ مشبه بالناس ، أغر من السجود(١٨) ، فسلم عليه وقال : يا حايد ، ما انتهى اليك من علم هذا النيل ؟ فأخبره ، فقال له : هكذا نجده فى الكتب ٠ ثم أخرج بعض التفاح ، وقال فى عينيه : ألا تأكل منه ؟ قال معى رزق قد أعطيته من الجنة ، ونهيت ألا أوثر عليه شيئا من الدنيا ٠ قال : صدقت يا حايد ، ولا ينبغى لشىء من الجنة أن يؤثر عليه الا بشىء من الجنة ، وهل رأيت فى الدنيا مثل هذا التفاح ؟ انما أنبت لعمران فى الأرض ، وليست فى الدنيا وانما هذه الشجرة من الجنة ، أخرجها الله تعالى لعمران يأكل منها تفاحة ، فعضها ، فلما عضها عض يده ٠ قال له : أتعرفه ؟ ( يقصد التفاح ) هو الذى أخرج أباك من الجنة ٠ أما انك لو سلمت هذا الذى كان معك لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفد ٠ ثم أقبل حايد حتى دخل مصر ، فأخبرهم بهذا الخبر ٠ ثم مات حايد بأرض مصر » ٠

**هذه القصة الأسطورية تعكس التصور الشعبى لمنطقة منابع النيل التى جعلوها جزءا من الجنة ٠** والحوار المثير بين أبطال هذه القصة يوضح لنا أبعاد الاحترام والحب الذى حمله الوجدان الشعبى لنهر النيـل قـوام الحيـاة المصرية ومصـدر استمرارها ٠ ومن المهم أن نشير الى أن هذا التراث الاسطورى المتعلق بنهر النيل لم يكن وليد الفترة التى اتخذت فيها مصر ثقافتها العربية واعتنقت الدين الاسلامى ، ولكنه استمرار لموروث شعبى تناقلته الأجيال عبر تاريخ مصر ٠ وهذا الموروث الشـعبى يخلط بين أسـاطير مصريـة قديمـة ، وتصورات شائعة عن الجنة وثمارها ، وبين مفهوم المعرفة المحرمة التى تربط بين التفاحة وخروج آدم من الجنة ٠ وهكذا ، فان التصـور الشعبى عن منطقة منابع نهر النيل ، كما اتضح من نصوص الأساطير العربية ، كان فى حقيقته نتاجا لخيال المصريين ووجدانهم بسـبب العجز عن معرفـة الحقائق الجغرافيـة حـول منطقة أعالى نهر النيل

(١٨) بجبهته غرة من أثر السجود ٠

ومنابعه • ومن ناحية أخرى ، كانت هذه الأساطير نوعا من الموروث الشعبي المصرى حول النيل ، والذى ظل موضوعا للتداول الشفوى والمكتوب طوال عصور التاريخ المصرى ، وان جرت عليه بعض التحويرات والتعديلات بحيث يتوافق مع التطورات الاجتماعية والثقافية ، وبحيث يلبى الحاجة الاجتماعية والثقافية لأبناء هذا المجتمع • وقد حرص الذين كتبوا عن « فضائل مصر » ، فى المصادر التاريخية والجغرافية العربية ، على أن يجمعوا هذا التراث الشعبي ويدونوه فى كتبهم باعتباره نوعا من الحقائق المسلم بها •

واذا كان المجرى الأعلى لنهر النيل ومنطقة المنابع قد احتلا هذه المكانة فى نصوص الأساطير العربية ، فان فيضان النهر السنوى قد أثار اهتمام كل من كتبوا عن « فضائل مصر » وتاريخها وجغرافيتها من المؤلفين العرب • وكان الفيضان وأسبابه مرتعا لخيال هؤلاء وأولئك جميعا ومجالا لتخمينهم • وقد اعتمدوا فى هذا المجال على ما نقلوه من كتب القدماء ، وما جمعوه من الموروث الشعبي المتداول • بيد أن بعضهم اقترب من الحقيقة ، أو كاد • فقد ذكر بعضهم أن سبب الزيادة نزول الأمطار فوق جبال الحبشة « ••• فيأتى مددها الى مصر صيفا ••• » ، ولكن البعض تصور أن رياح الشمال تهب فترتفع مياه البحر المتوسط لتحجز مياه النيل حتى يفيض ويروى البلاد ، ثم تهب رياح الجنوب لتجعل مياه النيل تصب فى البحر المتوسط (١٩) كما ذكر البعض أن زيادة نهر النيل زمن الفيضان من عيون على شاطئيه « ••• رآها من سافر ، ولحق بأعاليه ••• » (٢٠) كما أن كتابات أولئك المؤلفين حاولت اكساب النيل طابع القدسية فى هذا الصدد أيضا ، فقد ذكر بعضهم أن الله سبحانه وتعالى يأمر كل الأنهار والعيون أن تمد نهر النيل بمياهها وقت الفيضان ، فاذا اكتفى الناس برى أراضيهم وزراعاتهم ، أمر الله النيل أن يعود كما كان (٢١) وربما يكون هذا التصور قد رسخ فى أذهان الناس آنذاك بسبب ما لاحظوه من أن النيل كان يزيد فى فصل الصيف ، أى فى الوقت الذى تنقص فيه مياه سائر الأنهار التى يعرفونها •

وعن محاولات كشف منابع النيل بعد الفتح الاسلامى لمصر ، أورد المؤرخون قصة مؤداها أن بعض الخلفاء أرسل عدة رجال لكشف منابع نهر النيل ، ولما وصلت هذه المجموعة الى جبل القمر صعد أولهم الى أعلاه حيث ضحك وصفق ثم مضى ولم يعد • وصعد رجل آخر ففعل مثل الأول ، ثم صعد رجل ثالث وربطه رفاقه بحبل جعلوه معهم حتى لا يمضى مثل سابقيه ، فخرس ومات من ساعته (٢٢) • كما تذكر قصة أخرى أن السلطان « الصالح نجم الدين أيوب » أراد أن يعرف أصل النيل ، ومن أين ينبع ، فأمر بشراء عبيد صغار من الزنوج ، وأمر بأن يتولى رعايتهم وتعليمهم صيادو السمك والتجار حتى يتعلموا صنعة البحر وصيد السمك ، ليكون لهم غذاء فى رحلتهم الى منطقة منابع نهر النيل ، فاذا مهروا فى ذلك يتم صنع مراكب لهم • بحجم صغير لكى يركبوها ويأتوه بخبر النيل • ولكن تلك المحاولة لم يقدر لها النجاح (٢٣) •

**هاتان القصتان توضحان مدى الاهتمام الذى استحوذ على المصريين لمعرفة منطقة منابع نهر النيل** • وعلى الرغم من الطابع الأسطورى الذى يغلف القصة الأولى ، فان القصة الثانية يمكن أن تكون قصة صحيحة • لقد ظلت « مسألة النيل » أو « سر النيل » مغلقة أمام الشعب الذى ارتبطت حياته ، وجودا وعدما ، بنهر النيل بسبب الأحراش الكثيفة والغابات الموحشة والحيوانات المفترسة التى حالت دون الكشف الحقيقى لمنطقة

---

(١٩) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥٨ ، ابن ظهيرة الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ ـ ص ١٦٥ ، السيوطى ، الكلام على النيل ، ورقة ٢٤ ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٣٤٨ •

(٢٠) الكتبى ، مباهج الفكر ، جـ ١ ، ورقة ٨٥ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٥ ، المقريزى ، الخطط ، جـ ١ صـ ٥٨ •

(٢١) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ص ٤٩ ـ ص ٥٠ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٩ •

(٢٢) المحلى ، مبدأ النيل على التحرير ، ورقة ٢ ـ ٣ •

(٢٣) ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٦٤ •

منابع النيل ومجراه الأعلى فى ذلك الزمان • وكان طبيعيا أن يلجأ الخيال الشعبى الى الأسطورة لتعويض هذا النقص فى معلوماته عن نهر النيل • لقد رفضت العقلية الشعبية فكرة الاعتراف بالجهل فيما يتعلق بنهر النيل الذى قامت حوله حياة شعب بأكمله • ولأن الوجدان الشعبى فى مصر العربية الاسلامية كان ما يزال يحمل أصداء الألوهية والقدسية التى أضفاها المصريون القدماء على نيلهم الحبيب ، فان الكتابات العربية عن النيل ربطت النهر بالجنة على النحو الذى جعله يحتفظ بمكانته السامية بين أنهار الدنيا •

**واذا كان نهر النيل قد حظى بنصيب موفور فى الأساطير العربية ، فانه احتل مكانة مهمةفى القصص الدينى الذى رواه المفسرون وغيرهم •** واللافت للنظر أن هناك محاولة ثابتة ومستمرة من جانب المؤرخين والجغرافيين العرب للربط بين نهر النيل والقصص الدينى ، سواء كانت تلك القصص واردة فى تفسير القرآن الكريم أو فى الأحاديث المنسوبة الى النبى عليه الصلاة والسلام ، أو ضمن المأثور عن الصحابة والسلف الصالح •

فقد اهتم الكتاب العرب ببيان أنه لم يرد اسم نهر سوى نهر النيل فى القرآن الكريم • فقد جاء ذكره فى قوله تعالى « وأوحينا الى أم موسى أن أرضعيه ، فاذا خفت عليه فألقيه فى اليم ، ولا تخافى ولا تحزنى انا رادوه اليك ، وجاعلوه من المرسلين » (٢٤) ويقول المفسرون أن اليم هنا ( أى البحر ) هو نهر النيل • وفى قوله تعالى حكاية عن فرعون « ••• أليس لى ملك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى » ، وقد فسر بعض المفسرين هذه الآية الكريمة بأن أرض مصر أيام فرعون كانت عامرة بالقناطر والجسور بتدبير وتقدير ، حتى أن الماء يجرى تحت منازلهم وأقبيتها فيحبسونه كيف شاؤوا ، ويطلقونه كيف شاؤوا • كذلك ورد ذكر نهر النيل فى قوله تعالى « فأخرجناهم من جنات وعيون ، وكنوز ومقام كريم » (٢٥) وتفسير هذه الآية فى رأى المفسرين أن الجنان كانت بأرض مصر بحافتى النيل من أوله الى آخره فى الجانبين جميعا ما بين أسوان الى رشيد (٢٦) • وقد فسر البعض قوله تعالى اخبارا عن فرعون الذى حدد لموسى عليه السلام موعدا للاجتماع • « قال موعدكم يوم الزينة ، وأن يحشر الناس ضحى » (٢٧) بأنه يعنى الاحتفال بوفاء النيل وكسر الخليج ، اذ جرت عادة المصريين على الاجتماع للاحتفال بوفاء النهر فى مثل هذا الوقت من النهار (٢٨) •

كذلك امتلأت المؤلفات المعاصرة بأحاديث كثيرة منسوبة الى الرسول عليه الصلاة والسلام تنسب نهر النيل الى أنهار الجنة ، وتضفى عليه صفة القدسية ، وتخلع عليه صفة الايمان (٢٩) ومن طبيعة الأمور أن النهر الذى كان الها فى عصور الوثنية ( حابى ) لا يمكن أن يحتفظ بألوهيته فى ظل الاسلام دين التوحيد ، ولكن أهمية نهر النيل فى حياة البلاد وساكنيها جعلت النهر يحتفظ ببعض من صفات القدسية فى وجدانهم وفى آدابهم ، فهو من أنهار الجنة ، وسيد الأنهار ، وهو النهر المؤمن فى الأحاديث التى نسبت الى الرسول عليه الصلاة والسلام والسلف الصالح • وقد نسب الى النبى قوله فى حديث المعراج « ••• ثم رفعت لى سدرة المنتهى فاذا نبقها مثل قلال هجر ، واذا ورقها مثل آذان الفيلة • قلت : ما هذا يا جبريل ؟ قال : هذه سدرة المنتهى ،

---

(٢٤) سورة القصص ، آية ٧ •

(٢٥) سورة الشعراء ، آيه ٥٧ ـ ٥٨ •

(٢٦) السيوطى ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ ـ ص ٣٤١ ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ ، ١٤ ، كوكب الروضة ، ورقة ٤٩ •

(٢٧) سورة طه ، آية ٥٩ •

(٢٨) النويرى ، نهاية الأرب ، جـ ١ ، ص ٢٦٤ ، المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٦٠ ، الكتبى ، مباهج الفكر ، جـ ١ ، ورقة ٨٦ •

(٢٩) الحجازى ، نيل الرائد فى النيل الزائد ، ورقة ٨ ، السيوطى ، الكلام على النيل ، ورقة ١٣ ـ ١٩ ، المحلى ، مبدأ النيل ، ورقة ٧ ـ ٩ •

واذا أربعة أنهار ، نهران ظاهران ونهران باطنان . قلت ما هذا يا جبريل ؟ قال : أما الباطنان فنهران فى الجنة ، وأما الظاهران فهما النيل والفرات ... » (٣٠) .

ونقل المقريزى فى خططه ما جاء فى كتاب غريب الحديث لابن قتيبة فى حديثه عليه الصلاة والسلام : « نهران مؤمنان ، ونهران كافران ، أما المؤمنان فالنيل والفرات وأما الكافران فدجلة ونهر بلخ » . وتفسير ذلك ، فى رأيهم ، أن النيل والفرات لأنهما يفيضان على الأرض ، ويسقيان الحرث والشجر بلا تعب فى ذلك ولا مؤونة ، وجعل نهر دجلة ونهر بلخ كافرين لأنهما لا يفيضان على الأرض ولا يسقيان الا شيئا قليلا ، وذلك القليل بتعب ومؤونة . فهذان فى الخير والنفع كالمؤمنين وهذان فى قلة الخير والنفع كالكافرين (٣١) . وورد فى الأحاديث المنسوبة الى النبى أيضا أن جبريل عليه السلام نزل بالنيل والفرات على جناحيه « .... فكان النيل على جناحه الأيسر ، والفرات على جناحه الأيمن . وقال بعض الفضلاء ان هذا يدل على أن ماء النيل أخف من ماء الفرات ، لأن الشىء الثقيل من عادته أن يحمل على الجانب الأيمن والخفيف على الجانب الأيسر ، وكون جبريل حمل النيل على جناحه الأيسر دليل خفته ... » (٣٢) .

**ويضيق بنا المقام عن تتبع كل الأحاديث التى نسبت الى الرسول صلى الله عليه وسلم فى هذا الصدد ، ولكن هذه الأحاديث تعكس أمرا مهما يتعلق بموقف الوجدان المصرى من نهر النيل ، ومدى مكانة النهر فى العقلية الشعبية وعواطف الناس التى تتعلق بالنهر الخالد . وقد انعكس هذا الموقف الوجدانى الشعبى فى الأدبيات العربية التى كتبت حول مصر ونيلها** . وقد حاول المؤرخون والجغرافيون العرب اضفاء صفة القداسة والايمان على النيل ، فقد تصوروه يجرى بوحى من الله ويعود بوحى منه سبحانه وتعالى ، وهو فى نظرهم ، وفى كتاباتهم ، سيد الأنهار الذى سخر الله له كل الأنهار لتمده بمائها وقت زيادته . كذلك فان الأدبيات العربية صورت النهر فى صورة النهر المؤمن ، كما جعله البعض نهر الخمر لدى أهل الجنة (٣٣) .

وتروى احدى القصص الدينية أنه لما خلق الله آدم عليه السلام مثل له الدنيا ، مشرقها ومغربها ، وسهولها وجبالها ، وأنهارها وأبحارها ، وبناءها وخرابها ، ومن يسكنها من الأمم ومن يملكها من الملوك ، فلما رأى مصر رأى أرضا سهلة ذات نهر جار مادته من الجنة تنحدر فيه البركة وتمزجه الرحمة فدعا للنيل بالبركة ، ودعا فى أرضه ، وبارك على نيلها وجبلها سبع مرات (٣٤) .

كما تحكى قصة أخرى أن النيل هبط فى زمن فرعون ، وطلب الناس منه أن يجريه لهم ، ولكنه ردهم بحجة عدم رضائه عنهم وغضبه عليهم . ولما هددوه باتخاذ اله غيره خر ساجدا لله تعالى ، وألصق خده بالأرض ، وأخذ يتذلل الى الله تعالى أن يجرى النيل ، فأجراه كما لم يجر من قبل . فخرج فرعون الى قومه وقال لهم : انى أجريت لكم النيل فخروا له ساجدين . وجاءه جبريل وسأله عن جزاء عبد كان عنده وائتمنه ، ولكن العبد خان الأمانة ، فقال فرعون ان جزاء هذا العبد أن يغرق فى بحر القلزم ، وحصل منه جبريل على كتاب بذلك . فلما كان يوم البحر ( أى اليوم الذى غرق فيه فرعون وجنوده فى مياه البحر

---

(٣٠) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٥٠ ، الكتبى ، مباهج الفكر ، جـ ١ ، ورقة ٨٤ ، النويرى ، نهاية الأرب ، جـ ١ ، ص ٢٦٣ ، المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ٩ .

(٣١) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٤٩ ـ ص ٥٠ .

(٣٢) محمد بن أحمد بن الأخوة ، معالم القربة فى أحكام الحسبة ( كمبردج ١٩٣٧م ) ، ص ٢٣٩ ـ ص ٢٤٠ .

(٣٣) المقريزى ، الخطط ، جـ ١ ، ص ٤٩ ، السيوطى ، كوكب الروضة ، ورقة ٥٠ ـ ٥١ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ، ص ١٠٧ ، الحجازى ، نيل الرائد ، ورقة ٨ ـ ٩ ، المنوفى ، الفيض المديد فى النيل السعيد ، ورقة ١٢ .

(٣٤) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ٥٠ ـ ص ٥١ .

حين خرجوا يطاردون موسى وقومه ) ، جاء جبريل بالكتاب وقال لفرعون : خذ هذا ما حكمت به على نفسك » (٣٥) ٠

واسهب المؤرخون والجغرافيون وكتاب الفضائل فى وصف الأسماك والحيوانات المائية التى تعيش فى نهر النيل ، واعتبروا بعضها من العجائب ٠ ومن هذه الحيوانات المائية التمساح الذى اعتقدوا أنه لا يوجد سوى فى نهر النيل ونهر مهران ، وكان ذلك دليلا ، فى رأيهم ، على أن النهرين يخرجان من منبع واحد قرب الجنة الأرضية ٠ كما تحدثوا فى كتاباتهم عن السقنقور الذى وصفوه بأنه حيوان مائى يتواجد فى منطقة أسوان والنوبة ، وهو شبيه بالتمساح ومن نسله اذا وضعه فى الماء صار تمساحا ، فاذا اتجه الى البر صار سقنقورا ٠ ومن بين أسماك النيل التى ذكرها أولئك الكتاب سمكة اسمها « الرعادة » تصيب من يلمسها بالرعشة ولذلك يعمد الصيادون الى اخراجها من شباكهم فور صيدها ٠

ومن الكائنات المائية التى دارت حولها خرافاتهم وأساطيرهم سمكة زعموا أنها تعيش فى نهر النيل ، وهى شبيهة بانسان ذى لحية طويلة ، وأطلقوا على تلك السمكة المزعومة اسم « شيخ البحر » ٠ وتقول الكتابات التى تناولتها انها سمكة مشئومة اذا ظهرت فى مكان أعقب ظهورها القحط ، والموت ، والفتن « وقيل ان دمياط ما تنكب حتى يظهر عندها ٠٠٠ » (٣٦) ٠

**هكذا رأينا فى الصفحات السابقة أن مكانة نهر النيل فى الوجدان المصرى كانت سامية بالقدر الذى جعله يحظى بمكانة مهمة فى الأساطير العربية ، والقصص الدينى ، وغير ذلك من الأدبيات العربية التى جعلت من مصر ونيلها موضوعا لها ٠**

هذه المكانة السامية للنيل فى الأدبيات العربية تعكس ، فى رأينا ، الموقف الشعبى من نهر النيل الذى عاش المصريون بفضله يشربون مياهه ، ويروون زروعهم ويسقون حيواناتهم ٠ ومن البديهى أن نهر النيل سبب الوجود المصرى ، اذ أن النهر جعل من الممكن وجود ذلك المجتمع البشرى الكثيف وسط صحراوات شمال شرق أفريقيا وجنوب غرب آسيا ، وعوض النقص الصارخ فى كمية الأمطار التى تسقط فوق هذه الصحراوات بتوفير مصدر دائم للرى ٠ ومن ثم كانت الحضارة المصرية فى شتى مراحلها حضارة زراعية نهرية تحيط بها الصحراء عن شرق وعن غرب ، ويحدهم البحر المتوسط شمالا ، على حين كانت أدغال أفريقيا المدارية تمثل حدود وادى النيل جنوبا ٠ وقد يسر هذا للمصريين قدرا من الاستقرار والثراء النسبى طوال مراحل تاريخهم الطويل ٠

**وقد أدرك الوجدان الشعبى هذه الحقائق وعايشها منذ فجر التاريخ المصرى على نحو ما تكشفه الأساطير الفرعونية ، وعندما تحولت مصر الى مجتمع مسلم دينا ، عربى ثقافة وانتماء ، تسربت مظاهر تقديس النيل وتبجيله فى أشكال جديدة توافق ثقافة المجتمع فى طورها العربى الاسلامى ٠** وهكذا جاءت الأساطير والقصص الدينى ، والخرافات لتصنع نسيجا نرى فيه بعض تفاصيل الموقف الشعبى تجاه النهر الذى قامت عليه حياة المصريين ونشاطهم الاجتماعى ٠



---

(٣٥) السيوطى ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ ــ ص ٣٤١ ٠

(٣٦) السيوطى ، كوكب الروضة ، ورقة ٧١ ــ ٧٤ ، حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٦٩ ــ ص ٧٤ ، المنوفى ، الفيض المديد ، ورقة ١٩ ــ ٢٤ ٠




**عبد العزيز رفعت**

١ - يا سَامِع القُولْ . اسِمَعْ على راجِـلْ كَانْ تَـاجِرْ شَهِيرْ بِمصْر

٢ - ورَوْجِتُهْ بِنتْ عَمّه طَالبا لُه العُلا والنَصْر

٣ - بدُه يزُورْ النبى ، ويأدّى الفَرِيَضْه فُ البيت

٤ - زَوْجِتُهُ بِنتْ عَمّه قَالِتْ له : خُدْنِي يا بَطلْ ويّاك

٥ - اللِي عَملْ خيرْ . . على طُرِقْ الهُدَى عدَّى

٦ - واللى عَملْ شر . . غِرقْ لم عدَّى

٧ - قَطعوُا الباسَبوُرطَات وِكَانُوا ع النَبِي ناوِيِينْ

٨ - طِلعِتْ عَليهُم قَافْلِة عَرب ، خدِت مالِهم مِنهُم

٩ - بَكَتْ الشَرِيفه وقَالتْ : آه يارَاجِلىْ

---

* الراوى يوسف ابراهيم حسن ـ أبيج ـ كفر الزيات ـ ١٩٨٥ م

ـ متابعات للنص فى مدينة السويس ١٩٨٥ م

ـ متابعات للنص فى مدينة بلطيم ، البرلس ١٩٨٥ م

١ - الغليون نوع من السفن الحربية الكبيرة وهو فى الأسبانية جاليون Galeon وفى الفرنسية جاليون Galion وفى الايطالية جاليونه Galeone وفى التركية عن أحدى هذه اللغات الأوربية وكان الأسبان يحملون فى الغلايين الذهب والفضة والبضائع النفيسة من مستعمراتهم ، وقد صنع العثمانيون الغلايين لأول مرة فى عهد بايزيد الثانى وبلغ عددها فى ذلك الوقت ألفى غليون ، وفى منتصف القرن السابع عشر نشأت فى الترسانة العثمانية باستانبول طائفة جديدة للعاملين بالغلايين هى طائفة الغليونية ، وربطت الرواتب الوافية لقبطانها وأغاها وجاويشها ومدفعييها لمزيد من التفاصيل راجع د . أحمد السعيد سليمان تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ـ باب الغين ـ ص ١٥٥ - ١٥٦ دار المعارف ـ ١٩٧٩ م

١٠ - يادَهر ميّالّ مَا راحْ مَالنَا ، وايه الرأى ياراجَلى ؟
١١ - أَتُمْ علىْ مُنى لَقُمْ وَاحِدْ بَنًا
١٢ - قَال لُهُ : السلامُو عَليكُمْ يَاعَمْ يابَنّا
١٣ - قَالْ لُه : عَلِيكُو السَلامُ يَابُو وَجه مِنْ الجَنهْ
١٤ - قَالْ لُه : مَنْلاَقِيش عِندَكْ شُغْلَه نِستَقامْ مِنْهَا
١٥ - قَالُ لُه : والله يا ابنى مَا عِنْدِى غِيرْ صَنفُ الحجَـرْ والدِبشْ
١٦ - وانْتَ يـا شريفْ لابِسْ حـرِيرْ خَـاصْ مِنْ أحسَنْ حَرير يا شريفْ
١٧ - قَالْ لُه : إنْ مَالْ عَليكْ الزمَانْ .. مِيِّلْ على زِنْدَكْ
١٨ - وَانا أعمِلْ ايهْ فى زَمَانِى .. ده المعَانْدِنىْ
١٩ - وما دَامْ زَمَانِى مِعَانِدْنِى .. مَلِيشْ حِداهْ سُؤَالْ
٢٠ - الشَريفْ شَالْ حَجَرْ ، وتَانِى حَجَرْ يامُسْتَمِعينْ
٢١ - افِتكرْ العِز .. قَامِتْ دَمْعِتُهسالِتْ
٢٢ - وِقعْ عَلىْ الأرْضْ .. قَامِتْ الجُمجُمَهْ طَارِتْ
٢٣ - بَكَتْ الشَرِيفَهْ وقَالِتْ : آه ياراجْلى
٢٤ - يادَهر مَيّالْ .. مَاخدتْ العَزِيزْ رَاجلى
٢٥ - يَاأهَلْ مُنى جِنّوا علىْ الغَرِيبْ وشِيْلُوه
٢٦ - جَابُو لُهْ حَرِيرْ خَاصْ مِنْ أحْسَنْ حَرِيْر لَفّوُه
٢٧ - وبَنُو له مَنَامَهْ عَلَشَانْ زُوَّارْ النَبِى يِزُوْرُوْه
٢٨ - الشَـرِيفَهْ يـا مُسْتَمِعـينْ .. كَـانِتْ حِبْلَهْ فِى تَمَنْيَـه

وطَالعَهْ فِ التَاسِعْ

٢٩ - وِلدتْ وَلَدْ . . وِسَمّوه العَرَبْ دَا غَرِيبْ

٣ - بِتضْـرَبْ بِعيْنَهـا لَقَتْ غَليـوُنْ فى وِسِطْ البُحـورْ مَاشِي[1]

٣١ - قَـالِتْ لُه : والنَبِىْ يَـا عَمْ يَاريِّسْ تَـاخُدْنِى مَعَـاكْ لِوَجه الله

٣٢ - قَالْ لهَا : تَعَالِىْ يَاصَبِيَه يااِمْ العِيوُن السُودْ

٣٣ - يَاللِى عَلشَانِكْ العِسِيرْ بيهوُنْ

٣٤ - جهْ فِ نُصْ اللِيلْ وقَالْ لَهَا : قُومِى يَاصَبيهْ حِلِّى

٣٥ - قَالِتْ لُه : أنا الشَرِيفَهْ أشْرَفْ كُلْ مَا حِلِّى

٣٦ - أموُتْ غَرِيقَهْ ولا أجِيْبِشْ العَارْ لمِحَلّى

٣٧ - عَادْ عَلِيها السُؤالْ وقَالْ لهَا : قُومِى ياصبيه حِلّى

٣٨ - قَالِتْ لُه : أنا مَعَايَا وَلَدْ لو شُفْتُهْ تِعْتِقنِى لِوجَهْ الله

٣٩ - خَدْ مِنهَا الوِلْد عَلىْ احِتِسَابْ بِشُوفُه . . ف قَـرارِ البُحرِ ورَمَاهْ

٤٠ - ربِّنا شَخّص لُه مَلكينْ حَفظُوه وِسقُوه اللِبْن ع المَاءْ

٤١ - عَادْ عَلِيها السُؤالْ وقَالْ لهَا : قُومِى يا صبيهْ حِلّى

٤٢ - الشَرِيفَهْ طَلبتْ الغِرقْ وقَالِت : الغِرق يَاربْ

٤٣ - سَفِينَة المَلْعُونْ فِىْ وِسطْ البحُورِ غِرقِتْ

٤٤ - ورَبِّنَا شَخّصْ لِهَا مَلكينْ حَفظُوهَا كَما حَفظَوا الوَلَدْ ع المَاءْ

٤٥ - بِتُضَربُ بِعْينَها لَقْت غليُونْ ف وِسطْ البحُور مَاشِىْ

٤٦ - قَالِتْ لُه : انْتَ دنّتـكْ يازنـاوِىْ فِىْ وِسطْ البحُورْ

رابطْ لِى

٤٧ - قَالْ لَهَا : يَاسِتِ أنَا مُش الزِنَاوى

٤٨ - دانَا مَعَايْا وَلَدْ . . إيَاكْ يكُونْ ف البِزَازْ لِبَانْ

٤٩ - خَدِتْ مِنه الوَلَدْ وقَالِتْ لُه : دَا الوَلَدْ وَلَدِى

٥٠ - إحِنَا يَاعَم ِ يَارِيِّسْ بِيْنّا وبين السويس ياما

٥١ - قال لها : يـاست داحنا بينـا وبين السـويس سَفَرْ شهَرينْ وزْيَادَهْ

٥٢ - قَالِتْ لُه : قِيدْ الكِشَافَاتْ . . ومسِّكْنى أنَا الدَفّهْ

٥٣ - قَادْ الكشَافَاتْ ، وِمِسْكِتْ الشَرِيفَهْ الدَفّه

٥٤ - سَفَرْ شَهْرِينْ يَامُسْتَمِعِينْ جَابْتُه الشَرِيفَه ف سَاعَهْ

٥٥ - عشَانْ عُمر الوَلَدْ كَانْ مِتْحَدِدْ فِى هَذِى السَاعَهْ

٥٦ - بَكَتْ الشَرِيفَه وقَالِتْ : آه يَا رَاجْلِى

٥٧ - يَادَهرْ مَيالْ مَا خَدِتْ رَاجْلِى وتمّتْ بِيكْ يَاوَلَدِى

٥٨ - يَاأهْل السِويسْ حِنُّوا عَلَى الغَرِيبْ وشِيلُوهْ

٥٩ - جَابُو لُهْ حَرِيرْ خَاصْ مِنْ أَحْسَنْ حَرِيرْ لَفُّوه

٦٠ - جُمْ يحُطُوه فِى النَعشْ . . بِيْبصُوا مَا لقُوهْ

٦١ - بِيْبصُوا بَرَهْ البَلَدْ . . لَقُوا جَامِعْ مِبيَّضْ بِجْنينَهْ

٦٢ - قَالِتْ العَرَبْ : دَا شىء عَجَبْ وعَجِيْب

٦٣ - آدى سَبَبْ مَا سموُّه . . يَا حَامِى السِويسْ يَا غَرِيبْ



**اضاءة على جوانب النص : ــ**

وفقا لبعض الاعتبارات الموضوعية ، **يمكننا تقسيم النص الذى بين أيدينا الى خمس شرائح ،** تؤسس الشريحة الأولى (١ ــ ٦) **للاستقرار والحب فيما بين الزوجين ،** كما تؤسس للنزعة الدينية الخالصة التى تعد بمثابة المفتاح للنص ككل .

أما الشريحة الثانية ( ٧ ــ ٢٧ ) فهى تؤسس **لمصداقية النزعة الدينية ،** والخروج لتلبية واشباع الرغبة المتولدة عنها ، واخضاع هذه التجربة فى نهاية تلك الشريحة لقوة الموت الفاجعة .

أما الشريحة الثالثة ( ٢٨ ــ ٤٤ ) فتؤسس **للرغبة فى الحياة وبعثها من جديد** فى عملية الولادة ، ثم الخطر الذى يتهدد رحلة العودة والنجاة منه .

أما الشريحة الرابعة ( ٤٥ ــ ٥٥ ) فهى التى **تؤسس للعودة ،** وتنتهى بالتكريس لقضية الموت الحتمية « موت الطفل » .

وتأتى الشريحة الخامسة والأخيرة ( ٥٦ ــ ٦٣ ) كشريحة تفسيرية لاطلاق لقب « **حامى السويس** » على سيدى الغريب رضى الله عنه وأرضاه ، وكل ذلك يتم من خلال ارتباطات ضدية ثنائية تتخلل النص ككل ( استقرار ــ خروج/حركة ــ ثبات/ موت ــ حياة / يابسة ــ بحر / أمل ــ يأس / ذكر ــ أنثى / رجل ــ طفل / خير ــ شرير .... الخ ) .

**١ ــ ١**

تبدأ الشريحة الأولى ١ ــ ٦ « والنص ككل » بنداء وفعل أمر يكتسحان الزمن الماضى ويضعاننا مباشرة أمام حاضر القص نفسه ، لا بقصد العلم به فحسب ، وانما بقصد تمثله ، واستخلاص العظة والعبرة منه أيضا ، وذلك فى سياق حكائى تقليدى يذكرنا بالافتتاحية الشهيرة للحكايات الشعبية « **كان ياما كان** » **فى محاولة لتعمية الوجود الزمنى للنص أو الغائه** مما يتيح له صلاحية مستمرة ، ويلفت النظر فى هذا السياق أنه متوجه الى متلق ما ، فما أن يتشكل هذا التعبير الندائى الآمر حتى تفاجئنا « كان » بدلالتها على الماضى متلوة بكلمة « شهير » وهى كلمة ذات ايحاءات عديدة ومتباينة ، غير أن النص يضعها فى اطارها المقصود فيما بعد ، وكأنه يهيئنا بذلك ــ منذ اللحظات الأولى ــ للتناقضات والتوازنات التى ستتم داخله ، ثم تأتى الشطرة التالية لتطلعنا على قوة الحب العظيمة بين الزوجين حاملة فى طياتها جذوة المناخ الدينى الذى يكتنف علاقتهما الزوجية ، ويؤكد هذا الاستنتاج الشطرتان الثالثة والرابعة ، والشطرة الثالثة بحفولها بفعلى المضارعة « يزور ــ يؤدى » تتفق مع حاضر القص فى الشطرة الأولى وتحاصر الزوج ضمن دائرة الرغبة القائمة فى حضور معنوى دائم ، كما أن فعل الطلب الراجى للزوجة

فى الشطرة الرابعة « خدنى يا بطل وياك » يناغم بين الحب والرغبة على صعيد العلاقة الزوجية والنزعة الدينية فى آن واحد ، حتى ليصعب التفريق بينهما فى أولوية الحضور أو الصلاحية المنطقية ، ثم تنتهى هذه الشريحة باضاءة خاطفة على النص فى صيغة خبرية ، قد تتمثل فى صوت الراوى الذى يقف معلقا على العملية السردية ، وذلك فى الشطرتين الخامسة والسادسة اللتين تحملان مقولة لا زمنية ـ وان كانت ذات صياغة ماضية ـ صالحة لكل الأزمنة ، ومدعومة فى الوقت ذاته بصدق التجربة واليقين الهادىء ·

**على صعيد هذه الشريحة نلمس الاستقرار والحب المتبادل والنزعة الدينية العارمة والممتدة فى قلب الزوجين الهانئين ، مهيئة لتحويل التجربة من تجربة داخلية « رغبة » الى تجربة خارجية ، على صعيد الفعل والحركة المتنامية ·**

٢ ـ ١

فى هذه الشريحة ٧ ـ ٢٧ ، تبدأ الحركة السريعة الحادة من الاستقرار والسكون النسبى ، وهى حركة ليست فجائية بالقطع ، اذ تم التمهيد لها فى الشريحة الأولى · بدءا من الشطرة الثالثة ـ وتتجلى هذه الحركة اللاهثة فى ازدحام الشطرات ـ من السابعة حتى الحادية عشرة ـ بمجموعة من الأفعال المتتابعة الآخذة برقاب بعضها البعض ، متآزرة بذلك مع حرارة الرغبة وعنفوانها الطاغى « قطعوا ـ طلعت ـ خدت ـ بكت ـ قالت ـ آتى ـ لقى » هذا التتابع السريع للأفعال لم يغفل التفاصيل الجوهرية ، وان أغفل التفاصيل الأخرى « الثانوية » باعتبارها ليست هدفا فى ذاتها ، أو هى ليست المحور الذى يدور حوله الحدث ، فالنتيجة هنا هى التى تشغل الفنان الشعبى وتفرض أولويتها عليه، أما التطور بالحدث أو الفعل فى حلقات متصلة تنتهى انتهاء طبيعيا ،فأمر لايرى الفنان الشعبى له أى ضرورة فى السياق ، ولذا فهو يغفله تماما ، تاركا ـ فى الوقت نفسه ـ للمتلقى فرصة المشاركة الذهنية فى تصور مراحل الحدث وتمثلها ، على أننا مانكاد نصل الى الشطرة الثانية عشرة حتى تكف الحركة المندفعة وتتوقف ويبدأ الحوار بين الزوج الذى فقد ماله فى الغربة ، وبين القائم على البناء فى « منى » ، فى هذا الاطار من السكونية الحركية الذى يحتل سبع شطرات متتالية ، والذى يكشف عن قيمة عنصر العمل فى ظل سياق خاص يحتاج لدراسة مستقلة ـ تطرحه لفظة « نستقام » التى تحمل فى طياتها اقامة الأود ، الى جوار الاستقامة والبعد عن طريق الحرام ، وتعزز هذا الطرح الشطرة السابعة عشرة ، والتى تجىء على صيغة شرط تقريرى وطبيعة تعليمية « ان مال عليك الزمان ·· ميل على زندك » ، وكأنما لا يجب أن يعمل المرء طالما هو مكفى الحاجة مقضيها لم يمل عليه الزمن بعد ، وعلى صعيد انفعالى صرف تأتى الشطرتان الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مرسختان للخضوع لحكم الزمان ، والبعد عن اقامة حوار ـ تصورى من طرف واحد ـ معه خوف الوقوع فى المحظور الدينى ، واتساقا مع الروح الايمانى الذى يسود النص ككل ، وذلك فى ظلال شحنة انفعالية مترعة بالأسى داخليا ، ليأتى الموت فى ذروة هذه الشحنة وكأنه استجابة طبيعية لمأساوية الموقف ، والأزمة الحادة الآخذة بناصية الزوج المضطر ، والتى تجسدها حرقة الدمعة السائلة من عينيه ، وزخم التوتر الداخلى العنيف الذى يؤدى الى السقوط المباغت ، لتطير الجمجمة فى حركة دراماتيكية وكأنها مشحونة بالتوتر ذاته ، هنا تبكى الزوجة زوجها الذى اخترمه القضاء ، وتجىء عبارة « آه يا راجلى » محملة بحدة المرارة والفجيعة التى يخلفها موت العائل فى الغربة ، وتتعمق هذه الرؤيا عن طريق اجتلاء مظاهر الرغبة فى الحياة والبحث عن عمل ، ثم تجسيد الانهيار الفاجع لهذه الرغبة أمام الدهر/الموت ، لتصبح لحظة الحياة هى نفسها لحظة النهاية، لحظة البناء هى ذاتها لحظة توقف البناء والمقابلة هنا بين الحياة/البناء ،الموت/ التوقف مقابلة من نوع فنى راق ، نادر المثال ، وكما أن الزوجة سبق لها أن عتبت على الدهر عتابا حادا فى ظلال تجربة الاغارة المريعة لقافلة الأعراب عليهما ، نجدها هنا أيضا تعتب عليه العتاب نفسه ، وتحمله مسئولية الفعل/الموت مباشرة ـ وهو ما سنعود اليه فى سياق آخر ـ ، وكما وجدت فى زوجها العزاء المناسب تجد العزاء أيضا فى صورة اقامة قبر لهذا الزوج يزوره من يزور قبر الرسول

( صلعم ) «تحصيل حاصل» ، تجاوبا انسانيا حميما مع رجاء الزوجة المكلومة فى مجاهل الغربة ، وتأكيدا للتصور الدينى لفريضة الحج من محوها لذنوب من يقوم بتأديتها أو من ينوى تأديتها بصدق .

٣ ـ ١

**تنبثق هذه الشريحة الثالثة ٢٨ ـ ٤٤ من قلب الموت واليأس صاعدة فى اتجاه الحياة والأمل من جديد ، فى حنين انسانى عميق الى تأكيد الحياة / الولادة فى ذروة الموت/القبور ، وان كنا فى ظلال الزمن المعمى ، والتقنية المكثفة للنص لا نستطيع الجزم بما اذا كانت الزوجة قد حملت بوليدها قبل الرحلة أم فى خلالها** . المهم أنه فى مفاجأة خبرية تضع الزوجة حملها ، غلاما ذكرا يسميه العرب « غريب » ، وهى عادة فى التسميات لا تزال آثارها باقية حتى وقتنا هذا طارحة اشكالية خاصة حول أصلها الأول : هل هى انتقلت مع الأعراب الى مصر عند الفتح الاسلامى ، أم أنها عادة فرعونية قديمة فى الأساس ؟ . وعلى الرغم من أهمية هذه الاشكالية ، فان تحليلنا هذا لا يتبناها ، وانما يتبنى الاشكالية التى تطرحها الوحدتان التاليتان ( ٣٠ ، ٣١ ) ، وهى تلك المتعلقة بالغليون يمخر عباب البحر ، وحديث الزوجة الراجى مع ربانه أن يأخذها معه « لوجه الله » ، فبدون فهم كلمة « ماشى » فى الوحدة الأولى من الوحدتين المذكورتين على أنها « قادم » ، يتعذر اخضاع العلاقة فيما بين الوحدتين لمنطق بناء التجربة الذى لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن ، بل باختيار للتفاصيل والجزئيات التى تتحد فى بنية التجربة الأساسية ، وتضيف الى غناها وتميزها ، وكلمة « ماشى » لا تؤدى المعنى المشار اليه حتى فى داخل السياق نفسه ، كما لا تبررها أية ضرورة شعرية .. اذ أن وضع كلمة « يهل » مسبوقة بحرف الجر « ب » بديلا عنها يؤدى الغرض المطلوب ، ولا يخل بالوزن ، اذا ما افترضنا أن الحفاظ على الوزن قاعدة شعبية ، وفى هذا مايلفت النظر الى طبيعة التقنية الشعرية عند الفنان الشعبى ضمن تصورين منطقيين لاثالث لهما : **أولهما** : أن الزوجة الأم ـ وهى على ما هى فيه ـ لا ينتظر منها أن تعاين بدقة ما اذا كان الغليون قد رسى على الشاطىء أولا ، ثم راح بعد ذلك يشق طريقه الى عرض البحر فأدركته قبل أن يبتعد ، وهنا يصبح حرف الجر « فى » فى الوحدة الأولى بمعنى « الى » وتجاوز المرحلة الأولى « الرسو على الشاطىء » فى هذه الحالة والتركيز على الثانية يتفق مع لهفة الأم فى الرحيل / العودة ، ويتجاوب مع طبيعة التجربة التى تعيشها الزوجة بكل تداخلاتها واثاراتها النفسية ، **وثانيهما** أن تنتفى المرحلة التصورية الأولى استنادا على أن الغليون يسير بمحاذاة الشاطىء أو قريبا منه ، وتعاينه الأم مدققة بنظرها « بتضرب بعينها » ووفق هذا التصور تصبح كلمة « وسط » فى الشطرة نفسها كلمة مجازية ينسحب عليها ما ينسحب على عبارة « قامت الجمجمة طارت » ليس أكثر ، وهنا أيضا تتحقق اللهفة المثقلة بآثار التجربة الأليمة ، وظلالها المفجعة ، وعلى أية حال فان الاغراق فى التفاصيل فى هذا الموضع بالذات أو وصفها بمنطقية الواقع من جانب الفنان الشعبى من شأنه أن يذهب بجو الايحاء الذى تثيره هذه التقنية المكثفة ، ويتجاوز حدة التوتر والصراع القائم فى نفس الزوجة / الأم .

وكما فاجأنا الفنان الشعبى فى الشريحة السابقة ـ بلا مباشرة فجة ـ بوصف وجه الزوج على أنه من الجنة ، وأن ملابسه من أفضل أنواع الحرير الخاص ، كدلالتين رائعتين على الثراء والرفاهية اللذين يتمتع بهما ، نجده أيضا يتخير المدلالة على جمال الزوجة ، الصبا وسواد العينين ، ولا يكتفى بذلك بل يذهب فى تأكيده مذهبا أثيرا فيقول على لسان الربان : ان العسير يهون من أجل هذه الصبية الفاتنة ، وبرغم أنه فى عرض البحر لا يصبح ثمة معنى للانتظار حتى منتصف الليل لمقارفة الخطيئة ، الا أن هذا الانتظار يجىء تأكيدا لبشاعة الفعل ويصبح الليل / الخطيئة محورا مركزيا فى رؤية الفنان الشعبى لطبيعة القيم الأخلاقية ، ونظام الايمان القيمى ، ويبدأ الصراع بين الحفاظ على الشرف ومحاولة استلابه ليحتل احدى عشرة وحدة غارقة فى التفاصيل التى تزيد حدة التوتر فى الصراع القائم ، دون أن يذكر الفنان الشعبى شيئا ولو يسيرا عن قلق الأم على وليدها ، لأن



المعركة هنـــا معركة شرف ، ودائرة الشرف فى المفهوم الشعبى أكثر اتساعا من دائرة الحياة / الموت وتحتويهما فى داخلها ، وعلى مستوى هذه الشريحة تلمس الالحاح الغبى من جانب الربان متمثلا فى التكرار النمطى « قومى يا صبيه حلى » كما نلحظ ذكاء الزوجة واصرارها ولجوئهـــا الى أكثر من وسيلة للحفاظ على شرفها فى وجه هذه الضراوة الغبية المناوئة لرغبتها ٠

٤ ـ ١

**تبدأ هذه الشريحة ٤٥ ـ ٥٥ من لحظة مضادة شأنها فى ذلك شأن الشرائح السابقة ، الا أن التضاد فيها من الجلاء والوضوح بحيث لا يتعذر تبينه ، سواء على مستوى الخطاب ، أو على مستوى الفعل ، وتتعاظم أهميتها فى أنها تضع أيدينا على ثنائية محورية يعتمدها هذا النص منذ البدء ، هى ثنائية (العناية الالهية ـ الجزاء الالهى )** ،ويتجلى ذلك من خلال الشطرتين رقمى ( ٥٣ ، ٥٤ ) فما أن نقرأ الشطرة الأولى فيهما « ســـفر شهرين يا مستمعين ، جابته الشريفه فى ساعه » حتى نعتقد أن هذا الفعل المعجز يتعـــلق بالشريفـــة وبقدراتها الربانية ، غير أن هذا الاعتقاد لا يلبث أن يزول عندما نقرأ الشطرة التالية « علشـــان عمر الولد كان متحدد فى هذى الساعه » ، عندئذ ندرك أن الفعل المعجز لا يتعلق بالأم ، وانما يجىء على يديها متعلقا بالطفل ، وبالتحديد متعلقـــا بساعة ومكان موته فى محور العناية الالهية التى تتولاه منذ ولادته وكأنها تهيأه لأمر جلل ، وهنا ينبثق لنا بشكل مباغت الفارق بين حفظ الملكين للطفل على الماء وتعهده بالغـــذاء « اللبن » فى الشريحة السابقة ، وبين الفعل نفسه بالنسبة للأم فى الشريحة ذاتها فالطفل لم يفعل شـــيئا على الاطلاق يستحق عليـه المكافأة أو العقـــاب ، أما الأم فهى فى معرض دفاعها عن شرفها المهدد بالاستلاب ، مع ضيق المخرج ، واصرار الزنيم ، وخفاء الفعل ، تتجه الى الله فى وعى وحضـــور طاغيين بوجوده وقدرته وعلمه ، عنـــدئذ تصبح المكافأة هىالجزاء الالهى المناسب فى صورمتعددة « الانقاذ من الموت ، حفظ الطفل لها ، لقـــاؤها به ، انقاذ شرفها من الاستلاب » ، وبهذه الكثافة فى التقنية الشعرية تنشأ درجة عالية من الحدة

بين صورة اللقاء بالطفل ، وصورة فقده بالموت ، لتتشكل تجربة من نوع جديد للاخفاق والحرمان باتجاه تأكيد الموت وعجز الانسان أمامه ، وبهذه الصورة تصبح الولادة والنسل عاجزين تماما عن منح الاستمرارية والديمومة للانسان ، فى حين تؤكد الشريحة التالية أن هناك ما يمكنه أن يفعل ذلك .

٥ - ١

**فى هذه الشريحة الخاتمة ( ٥٦ - ٦٣ ) يبلغ حضور الموت أوج حدته ، اذ يفاجىء الأم بموت طفلها فى سياق الحياة والأمان والعودة الى الوطن ليشكل موقفا أكثر مأساوية من المواقف السابقة ،** وفى حركة تكرارية ثلاثية - بسبب وجود البنى المتوازية فى النص ، وعلى عادة القصص الشعبى - تعتب الأم المفجوعة على الدهر الجائر ، الذى تركها وحيدة لم تعد بعد الى مسقط رأسها ( القاهرة / مصر ) (٢) ، وكما وجدت الأم فى أهل « منى » خير معين فى الغربة عند موت زوجها ، تجد فى أهل « السويس » المعين نفسه ، عند موت طفلها ، وفى هذا ما يؤكد أن ثمة علاقة جوهرية قائمة بين الحدث ( الموت ) ، وبين الاستجابة الجمعية الفائقة ، بين نداء الأم ، وبين النتيجة المرتقبة ، وهى نتيجة قد يميل البعض الى التعامل معها على أنها مجرد مبالغة عفوية ، غير أننا نرى أنها محملة بتفاصيل اجتماعية لا يمكن فهمها الا فى السياق العقائدى التاريخى للنص ، فالموت ليس تجربة فردية هنا كما هو فى الثقافة الغربية المعاصرة ، وانما هو تجربة انسانية شاملة ومشتركة بين الانسان وبين الآخرين ، اذ يبدو أن استجابة الأم للموت تتشكل داخل اطار القيم الجماعية والوعى بها ، ومع ذلك تبدو لحظة الخسران وقد شارفت قمتها ، ويأتى العزاء متفقا مع فداحة اللحظة وطبيعة الشخوص التى تعايشها ، ليبلور الرؤية الشعبية للولاية ودلائلها ، فالولاية - كما يبدو من النص - هى نتيجة اختيار لا نتيجة عمل ، وقد اختارت السماء سيدى « الغريب » لهذا الأمر .. أمر الولاية .. مع أنه لم يزل طفلا نقى الصفحة ، وقد تجلت دلائل هذه الولاية فى معجزتين ( الاختفاء من النعش أو الطيران به ، وجود مسجد خارج المدينة لم يكن موجودا من قبل قد استقر به النعش المختفى على ما يوحى به النص ) ، والاختيار وارد فى النبوة (٣) فلا غضاضة اذن أن يرد فى الولاية وهى أقل مرتبة وأدنى درجة ، أما المعجزات فلا جدال فى أن الفكر الشعبى ينسب منها الى الأولياء الشىء الكثير، على أنه من الملاحظ فى نهاية هذه الشريحة - نهاية النص - أنها لم تحسم مصير الأم المضطربة بالأسى والحزن كما أنها لم تعد بالنص الى نقطة انطلاقه الأولى ( القاهرة - الاستقرار ) ، وفى هذا ما يمنح النص امتدادا زمنيا غائيا بحيث يقبل اضافة وحدات جديدة تملك الوظيفة نفسها التى امتلكتها الوحدات المثبتة فيه ، فهو بذلك يفتح بنيته لاحتمالات النمو باتجاه مزيد من الاضافات فى اللحظة التى ينقطع فيها تماما ، متحولا بذلك الى توتر دائم بين الانقطاع والاستمرارية ، وانقطاعه هذا يؤكد أنه مقصور فقط على سيدى « الغريب » دون سواه من الشخصيات الأخرى الواردة فى النص ، وهى تقنية على صعيد التشكيل تشهد ببراعة الفنان الشعبى وصدقه العفوى .

هذا على مستوى الشرائح المكونة للنص ، والمتلاحمة معا - بفضل الوشائج العديدة التى تربط بينها ضمن تماسك دقيق وعفوى ، يجعل من النص كلا متوحدا برغم السهولة الجريئة الخاصة بالانتقالات بين الأحداث ، والتى تنبنى باستمرار على شكل المفاجأة **لتلغى جميع سمات التكلف والتصنع والاحتراز ، حيث تتكشف لنا دقة حساب عظيمة خاصة بالفن - سواء كان ذلك بصورة ارادية أم غير ارادية - نلمسها فى اغفال الفنان الشعبى ذكر مدينة السويس فى رحلة الذهاب للحج ، حيث الرغبة متأججة فى قلب الزوج لزيارة قبر الرسول « صلعم » ، وأداء الفريضة الدينية . وبذلك يشكل المكان شفرة تعبيرية فرعية متسقة مع بنية التجربة ومجانسة لها ،** والأمر نفسه نلمسه على مستوى التسميات ، التى تبدو لنا كنى وصفات أكثر منها أسماء ومسميات ، اذ يوجد بينها وبين الشخصيات - على طول الخط - صلة اقتران رئيسية - فالشريف عندما يفقد ماله لا يلجأ الى فعل خسيس والشريفة فى أصعب المواقف تدافع عن شرفها حد الموت ، والغريب فى موته يتفرد وينفرد بغربته خارج المدينة ، وعدم تسمية شخصيات

أخرى في النص يؤطر لهذا التصور ويضيف اليه، والبنية الايقاعية للنص ـ وسنخصها بدراسة منفردة ـ تزاوج ـ وفقا للأداء ـ بين « مستفعلن » من البسيط و « متفاعلن » من الكامل *
ومعهما لا يستساغ توقيع النص ـ للشحنة الانفعالية التى يحملانها ـ على نقرات الدفوف ، وانما يتلاءم ذلك مع صوت الرباب أو الناى ، وفى هذا ما يتفق مع أجواء الموت المؤسية وروح الحزن السائد فى النص وبرغم تقليدية البناء وبعده عن التعقيد ، وواقعيته المفترضة الا أنه يحمل فى داخله دعوة الى قيم فاضلة بكل المقاييس ،

ومع ذلك يبقى العتاب القاسى على الدهر ـ وفقا للمنظور الدينى الذى ورد فى الحديث القدسى « لا تسبوا الدهر فانى أنا الدهر » ـ مشكلا قضية فى حاجة الى بحث وتقصٍ متأنيين ،والغالب على الظن أن العتاب هنا يقع على الدهر /الزمن/ الحظ ، وليس الدهر / الله / القدر فمن خلال هذا التصور وحده يصبح التفاعل بين وثائقية الخارج وأحداثه ، وبين دواخل الشخوص وانفعالاتها مطابقا تماما للأفق الدينى للنص وطابعه التعليمى ·

## المراجع

(*) يوقفنا هذا النص على قضية فى البنية الايقاعية للنظم الشعبى ذات أهمية بالغة ، وهى أن الفنان الشعبى لا يعتمد الأبحر الخليلية كما نعرفها والتى تتضمن عددا معلوما من التفعيلات أو الأدوار ، وانما يعتمد الايقاعات ذات الأزمنة المتساوية ، والتى لا يمكن ادراكها الا بسماع النص أداء لا سردا ، وقد اعتمدنا هنا أداء الراوى يوسف الابراهيم حسن ، والذى قام به دون مصاحبة أى آلة موسيقية ، وابدال « مستفعلن » بما يجوز فيها أى « متفاعلن » لا بأس به ، اذ مع ذلك تبقى الأزمنة الايقاعيه كما هى دون أى اختلاف ينجم عن اسقاط النقرة الثانية ، ويبقى ايقاع النص محكما لأن بقاء عدد الأزمنة من الشروط اللازمة للايقاع الموزون ، وعدد ازمنة « مستفعلن » سبعة أزمنة ، وهى نفسها عدد أزمنة « متفاعلن » وسنفرد دراستنا المشا اليها فى المتن لهذا الغرض ·

(١) ادوين موير ـ بناء الرواية ـ ترجمة ابراهيم الصيرفى ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة ١٩٦٥ ·

(٢) ف· د· سكفوز تيكوف ـ موسوعة نظرية الأدب « اضاءة تاريخية على قضايا الشكل » القسم الثالث ـ ترجمة د· جميل نصيف التكريتى ـ ط ٢ ـ دار الشئون الثقافية العامة ببغداد ١٩٨٦ م ·

(٣) د· صلاح فضل ـ منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٨ م ·

(٤) د· عبد السلام المسدى ـ مع الشابى بين المقول الشعرى والملفوظ النفسى ـ مجلة فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الثانى ـ يناير ـ ١٩٨١ م ·

(٥) د· عز الدين اسماعيل ـ القصص الشعبى السودانى « دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها » ؛ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١ م ·

(٦) د· كمال أبو ديب ـ الرؤى المقنعة « نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦ ·

(٧) لوسيان جولدمان ـ المادية الجدلية وتاريخ الأدب ـ البنيوية التكوينية والنقد الأدبى ـ مجموعة مقالات لجولدمان وآخرين ـ ترجمة : محمد سبيلا ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط ١ ـ ١٩٨٤ م ·




ستيث طومسون

ترجمة : أحمد آدم محمد

كان راوى القصص يجد دائما من يستمعون اليه فى شغف ، فى كل مكان . وسواء كانت هذه الحكاية مجرد خبر عن حدث وقع أخيرا ، أو أسطورة حدثت فى زمن بعيد ، أو قصة خيالية نسجت خيوطها بأحكام ، فان الرجال والنساء كانوا يستمعون الى كلماته بانتباه شديد ، وبهذا يشبعون رغباتهم فى الحصول على معلومة أو الاستمتاع بتسلية ، أو الحث على القيام بأعمال بطولية ، أو تهذيب النفس بالعبادة أو الانطلاق من أسر الرتابة المملة التى تطغى على حياتهم . ففى قرى افريقيا الوسطى ، وفى قوارب شراعية بالمحيط الهادى ، وفى الغابات الاسترالية ، وفى نطاق ظلال براكين هاواى تروى حكايات عن الحاضر والماضى الذى يكتنفه الغموض ، وعن حيوانات وآلهة وأبطال وعن رجال ونساء على شاكلة المستمعين ، فتشد انتباه هؤلاء بسحرها أو تثرى الحديث الذى يدور فى الحياة اليومية . وهذا ما يحدث أيضا فى أكواخ الاسكيمو الجليدية فى ضوء المصابيح التى توقد بالزيت المستخرج من شحوم كلاب البحر ، وفى الغابات الاستوائية فى البرازيل ، وبجوار الشواخص التى يقيمها الهنود الحمر وينقشون عليها الطواطم ، على ساحل كولومبيا البريطانية . وفى اليابان أيضا والصين والهند يشترك الكاهن والعالم والفلاح والحرفى ، جميعا فى حبهم لقصة شيقة ، وفى احترامهم للرجل الذى يجيد روايتها .

وعندما نقتصر على النظر في عالمنـــا الغربي نرى أن فن راوى القصة منذ ثلاثة أو أربعة آلاف سنة على الأقل ، بل ومنذ عصـــور قبل ذلك بلا شك ، كان فنـــا مصقولا في كل طبقة من طبقات المجتمع • وها هو أوديسيوس يســـلى حاشية ألكينوس بما رآه منعجائب في مغامراته وبعد قرون نجد الوصيف طويل الشعر يقرأ كل ليلة من روايات حافلة بأعمال مجيدة لانهاية لها قام بها فرســـان ، ليسلى بها سيدته ، في الوقت الذى يكون فيه زوجها ومولاها غائبا عن داره ليخوض غمار حرب صليبية • وها هـم القساوسة في العصور الوسطى يلقون عظاتهم ويضربون فيها أمثلة من نوادر قديمة وجديدة، لا تتضمن أية تعاليم دينية الا أحيانا • والفلاح العجوز ، الآن كما كان شأنه دائما ، يتســلى في ليالى الشـــتاء الطويلة بحكايات العجـائب وقصص المغامرات وتصاريف القدر العجيبة •

وتروى المربيـــات حكايات عن أطفال لهـم خصلات من الشعر الذهبى أو عن البيت الذى بنـــاه جاك • وينظم الشـــعراء ملاحم ويكتب القصاصون روايات • ودور السينما والمسارح الآن تعرض القصـــص مباشرة فتسمعها الأذن وتراها العين من خلال أصوات وحركات ممثلين وفي غرف التدخين بعربات النوم والبواخر وعلى مائدة الطعام في الولائم تزدهر النادرة الشفاهية في عصر جديد •

ونحن في العمل الحالى نقصر اهتمامنـــا على نطاق ضيق نسبيا ـ على الحكاية النثريةالتقليدية ـ القصة التى تناقلها الناس من جيل الى جيل، اما كتابة أو شفاهة • وهذه الحكايات ، بطبيعة الحـــال ، ليست الا ضربـا واحدا من ضروب متعددة من المادة القصصـية ، لأنه بالاضـــافة اليها ، يأتى القصص الينا شعرا في صـــورة قصائد قصصية أو ملاحم ، ونثرا في صـــورة حكايات تاريخية وروايات ودرامات وقصـــص قصيرة • ولا شأن لنا بأغانى الشعراء الجوالين أو القصائد الطويلة الشعبية أو بالقصـــص الشعرى ، بصفة عامة ، وان كانت القصـــص نفسها تأبى ان تقتصر على الشـــكل النثرى أو الشكل الشـــعرى وحده لا غير • ولكننا حتى لو طرحنا جانبا الشعر وكل أشكال القصـــة النثرية فاننا نجد أننا عندما نعالج الحكـــاية النثرية التقليدية ـ الحكاية الشعبية ـ نتصدى لعمل طموح بدرجة كافية يأخذنا الى كل أرجاء الأرض ، والى بدايات التاريخ عينه •

**وعلى الرغم من أن مصطلح « حكاية شعبية » كثيرا ما يستخدم بالانجليزية ليشير الى « حكاية مألوفـــة لدى الأسر » أو الى « حكاية للجان » ( Marchen بالألمانية ) مثل حكـــاية « سندريلا » أو حكاية الثلجة ناصعة البياض ، فانه أيضا يستخدم استخداما صحيحا منطقيـا بمعنى أوسع نطاقا يشمل كل أشكال القصص النثرى ، المدونة أو الشفاهية ، والتى تناقلها الناس طوال الأعوام • والحقيقة المهمة في هذا الاستعمال هى الطابع التقليدى للمادة • وراوى الحكاية الشعبية، على النقيض مما ينشده كاتب القصة الحديثة فيها من أصالة في الحبكة الروائية والمعالجة الفنية ، يباهى بمقدرته على نقل ما تلقاه وهو يرغب عـــادة في التـــأثير على قرائـــه أو مستمعيه بأنه انما يأتيهم بشىء استقاه منمصدر موثوق به ، وأن الحكاية سـمعت من أحد رواة القصة العظام أو من شخص طاعن في الســـن يتذكر أنه سمعها في الأيام الخالية •**

هكذا كانت الحكايات على الأقل ، حتى نهاية العصور الوسطى مع كتاب مثل تشوسر الذى عنى بالاستشهاد بمصادر موثوق بهـــا ـ بالنسبة للحبكات ـ بل انه كان أحيانا يختلق لها مصادر أصلية ، لكى يبدد الشك في أنهناك قصة جديدة غير موثوق بها تلفق للجمهـور •

وعلى الرغم من أن العبقرية التى يتفرد بهـا هؤلاء الكتاب تبدو بوضوح كاف فانهم كانـوا دائما يعتمدون على مصدر موثوق به ، لا في تكـــوين آراء لـــم في مســـائل العقـــائد الدينية الأساسية فحسب ، بل لرسم الحبكات الروائية لقصصهم أيضا • والحق أن دراســـة لمصادر تشوسر ، أو بوكاتشـــيو ، تأخذ المرء مباشرة الى تيار القصص التقليدى •

والمجموعات الكبيرة المدونة لقصص تختـص بها الهند والشرق الأدنى والعالم القديم وأوروبا

فى القرون الوسطى تكاد تكون كلها تقليدية . فهى تنقل ويعاد نقلها من جديد . والحكاية التى تحظى بالاستحسان فى مجموعة ما ، تنقل فى مجموعات أخرى ، أحيانا كما هى ، دون أن تمس وأحيانا باجراء تغييرات فى الحبكة الروائية أو فى الطابع المميز لها . وتاريخ حكاية مثل هذه ، قد تنتقل من الهند الى بلاد الفرس والجزيرة العربية وايطاليا ، وفرنسا ، وأخيرا الى انجلترا ، وتنسخ وتتعرض لتعديل من مخطوط الى مخطوط ، كثيرا ما يكون معقدا للغاية . ذلك لأنها تمر خلال أيدى رواة مهرة وقصاصين لا يتوخون الدقة فى عملهم ، على السواء ، فيتحسن حالها أو يتدهور فى كل رواية جديدة لها تقريبا . ومهما دونت قصة مثل هذه بصورة مرضية أو غير مرضية فانها تحاول دائما أن تحافظ على تقليد تتمسك به، هو أنها حكاية قديمة ، مستقاة من مصدر موثوق به ليضفى عليها طابع التشويق والأهمية

واذا كان استخدام مصطلح « حكاية شعبية» ليشمل هذه القصص الأدبية ، يبدو فضفاضا الى حد ما ، فان هذا يمكن تبريره بأسس عملية ان لم يكن بأسس أخرى لأن من المستحيل القيام بفصل تام بين الروايات المدونة والروايات الشفاهية ، فعلاقاتهما المتبادلة فى الحقيقة وثيقة جدا ومتشابكة جدا لدرجة أنها تثير مشكلة من أعقد المشكلات المحيرة التى يواجهها دارس التراث الشعبى . صحيح أنهما يختلفان الى حد ما ، فى الطريقة التى يسلكانها ،ولكنهما متشابهان فى اغفالهما أصالة الحبكة الروائية والاعتزاز بتأليف هذه الحكايات ، كما أن الفصل التام بين هذين الضربين من التراث القصصى ليس ضروريا على الاطلاق لادراك كنههما ، ودراسة الحكاية الشعبية الشفاهية التى تضطلع بها تكون صحيحة طالما ندرك أن القصص كثيرا ما أخذت من شفاه رواة غير متعلمين ، ثم دخلت المجموعات الأدبية العظيمة . وخرافات ايسوب ونوادر عن هوميروس وسير قديسين ، ولا داعى للحديث عن حكايات الجان ، التى قرأناها نقلا عن بيترو أو جريم ، التى دخلت التيار الشفاهى فنسى الناس كل ارتباط لها بكلمات دونت أو نشرت على صفحة كتاب . وكثيرا ما تؤخذ قصة من أناس وتسجل فى وثيقة أدبية ، وتنقل عبر قارات ، أو يحتفظ بها خلال قرون ثم تروى من جديد لسامر متواضع فيضيفها الى حصيلته من الحكايات .

**ومن ثم فان من الواضح أنه ليس من الضرورى أن تكون القصة الشفاهية دائما شفاهية ، ولكنها عندما تتردد عادة بالانتقال بالكلام الشفاهى فانها تتعرض لنفس المعالجة مثل كل الحكايات الأخرى التى تكون تحت تصرف راوية للحكايات وتصبح شيئا يروى لجمهور من المستمعين ، أو لمستمع واحد على الأقل ، لا مجرد شئ يقرأ ولا تعود لها آثار تنتج بطريقة غير مباشرة ترتبط بكلمات مكتوبة أو مطبوعة على صفحة ما ، بل انها تنتج مباشرة عن طريق تعبيرات الوجه والحركة والتكرار والنماذج المتكررة وبهذا اختبرتها الأجيال ووجدتها فعالة مؤثرة .**

وهذا الفن الشفاهى لرواية الحكايات أقدم بكثير من التاريخ ولا يرتبط بقارة واحدة أو بحضارة واحدة . وقد تختلف القصص فى الموضوع من مكان الى مكان ، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد الى بلد أو من قرن الى قرن ، ومع ذلك فانها **فى كل مكان تلبى الحاجات الاجتماعية** الفردية الأساسية نفسها . والدعوة الى المسامرة لتزجية ساعات الفراغ وجدت أن موارد معظم الشعوب محدودة جدا ، وفيما عدا الجهات التى تغلغلت فيها الحضارة العمرانية الحديثة تغلغلا عميقا فانهم وجدوا أن رواية الحكايات من أعظم الوسائل المرضية لتزجية أوقات الفراغ .

والحق ان حب الاستطلاع للكشف عن الماضى كان دائما يأتى بمستمعين يتلهفون لسماع حكايات ترجع الى زمن بعيد ، تمد الانسان البسيط بكل ما يعرفه عن تاريخ قومه . ويزداد حجم سير الأبطال بالرواية ، وكثيرا ما يتطور ماضى بطولة عظيمة ، بحيث يرضى زهو قبيلة وغرورها . وقد قام الدين أيضا بدور عظيم فى كل مكان فى تشجيع الفن القصصى ، لأن العقلية الدينية حاولت أن تدرك كنه البدايات وظلت عصورا تروى قصصا عن الأيام الخوالى والكائنات

المقدسة • وكثيرا ما كشفت العلوم الكونية عن نشأة العالم فى هذه الأساطير وعن تسلسل رتب الآلهة والأبطال •

وكثير من الأشكال البنائية التى اتخذها القصص الشفاهى تنتشر أيضا على نطاق عالمى ولاشك أن حكاية البطل ، والأسطورة المفسرة وحكاية الحيوان — موجودة على الأقل ، فى كل مكان • وثمة نماذج أخرى لقصص خيالية تقتصر على مناطق معينة بالذات من مناطق الحضارة ، وهى بوجودها أو عدم وجودها بمثابة دليل فعال يبين حد المنطقة المعينة — والحق ان دراسة هذه التحديات لم تتقدم كثيرا ، ولكنها تكون مشكلة مهمة لدارس هذه الأشكال القصصية الشفاهية •

بل ان هناك دليلا ملموسا أعظم على وجود الحكاية الشعبية وعراقتها ، هو التشابه الكبير فى مضمون الحكايات لدى شعوب مختلفة كل الاختلاف • وتوجد أنماط الحكاية نفسها والموتيفات القصصية متناثرة فى أرجاء العالم بطريقة محيرة للغاية • ومعرفة وجوه التشابه المذكورة ومحاولة التوصل الى الأسباب تقربان الدارس من ادراك كنه طبيعة الثقافة الانسانية ، الذى ينبغى أن يسأل نفسه باستمرار « لماذا تستعير بعض الشعوب حكايات وبعضها يعيرها لغيرها ؟ » كيف تلبى الحكاية حاجات جماعة فى مجتمع ما ؟ وعندما يضيف الى عمله المفروض عليه تذوقا للجمال ، وحافزا عمليا على رواية الحكاية، وشيئا من المعرفة بالاشكال والوسائل المستخدمة الأسلوبية والتشخيصية ، والتى تمت بصلة لهذا الفن العريق الذى يمارس على نطاق واسع، فانه يجد أن عليه أن يتمتع فى عمله بمواهب أكثر مما يمكن أن تتوفر بسهولة للانسان العادى • ونقاد الأدب وعلماء الانثروبولوجيا والمؤرخون وعلماء النفس وعلماء الجمال ، جميعا لا غنى عنهم اذا أردنا أن نأمل فى أن نعرف لماذا تبدع الحكايات الشعبية ، وكيف تبتكر ، وماهو الفن الذى يتوسل به فى روايتها ، وكيف يزداد حجمها وتتغير وتختفى من الوجود بين الفينة والفينة ؟ •

## ٢ — أشكال الحكاية الشعبية

**أن الدارس للحكاية الشعبية وكل انتاج آخر من ثمرة الجهد الفنى للانسان يتعرض لعملية تحليل بارع جدا ، وهو قد يهتم بدراسة مادة القصص الشفاهى بأسرها لشعب ما ، بحيث يقسمها بدقة الى فئات ، حسب الأصل أو الشكل أو المضمون ، ولكن على الرغم من أن التمعن الدقيق فى القصص بأناة يعلمه الكثير ، بلاشك ، فانه ينبغى أن يدرك أن الرجال والنساء الذين يروونها لا يعرفون ولا يعبأون بتمييز بعضها عن البعض الآخر • وقد حدث فى الماضى الكثير من التشبث بالرأى ، وبذل الكثير من الجهد الذى لا جدوى ورائه ، والذى خصص لتوطيد دعائم مصطلحات دقيقة للضروب المختلفة للحكاية الشعبية •**

ومع ذلك فان بعض المصطلحات العامةليست مفيدة فحسب بل انها ضرورية • والقيود التى ترسف فيها حياة الانسان والتشابه فى مواقفها الأساسية تسفر بالضرورة عن حكايات تروى فى كل مكان ، وهى حكايات متشابهة بدرجة كبيرة من كل النواحى البنائية المهمة • اذ أن لها شكلا محددا ومادة محددة فى الثقافة الانسانية ، مثل القدر ، أو الفأس ، أو القوس والسهم والكثير من هذه الأشكال القصصية يستخدم تماما بصفة عامة • وتقتصر أخرى على مناطق معينة أو تنتمى الى فترات زمنية معينة ، ولكنها كلها ما ان تصبح معترفا بها تماما ، بحيث يشار اليها باستمرار ، حتى تطلق عليها أسماء بمرور الأيام • وهذه الأسماء تكون أحيانا دقيقة ، وأحيانا غير دقيقة ، ولكن أى شخص يتحدث عن الحكاية الشعبية يستخدمها منذ البداية لا محالة ، ويود أن يكون فى وسع قارئه أن يستخدمها أيضا •

ولعل المصطلح الغالب فى كل المفاهيم التى يواجهها المرء عندما يدرس الحكاية الشعبية على أساس عالمى واسع النطاق هو المصطلح الذى يطلق عليه الألمان اسم ميرشين Marchen وليس لدينا فى الانجليزية مصطلح مقابل له مرض تماما ، وان كان المصطلح يترجم عادة

باسم Fairy tale ( حـــكاية الجان ) أو household tale ( حكاية عائلية ) . والمصطلح الفرنسى المستخدم هو conte populaire حكاية شعبية ) .وان ما يحاول الجميع أن يتحدثوا عنه هو حكايات « سندريلا » أو « الثلجة الناصــعة البياض » أو « هانسل وجريتل » . ويبدو أن حكاية الجان تشير الى وجود جنيات ، ولكـــن الغالبية العظمى من هذه الحكايات لا يتردد فيها ذكر جنيات ، ومصطلح الحكاية العائلية household tale ومصطلح conte populaire مصطلحان عامان حتى انهما يمكن أن يطلقا على أى ضرب من القصة تقريبا . والمصطلح الألمانى «ميرشين» Marchen أفضل ومتفق عليه تماما . وحكاية الميرشين Marchen هى حكاية على شيء من الطول تنطوى على سلسلة من الموتيفـــــات أو الأحداث . وهى تتحرك فى عالم غير واقعى ، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محددة، وهى حكاية زاخرة بالعجائب . وفى هـــذا البلد الذى لا وجود له أبدا يصرع أبطال لا وزن لهم خصومهم ويتسنمون عروش ممالك ويتزوجـــون من أميرات . وبما أن حكاية الميرشين Marchen تتناول عالما مثل عالم خيميرا » فقد اقترح اطلاق اسم حكاية «خيميرية» فى الاستخدام على الصعيد العالمى وان كان هذا الاقتراح لم يلـــق بعـــد استحسانا واسع النطاق . ومصطلح Novella ( قصة نثرية قصيرة ساخرة ) يشبه تقـــريبا مصطلح الميرشين Marchen فى البناء العام. ويمكن أن ترى أمثلة أدبية لهـــذا الشـــكل فى حكايات ألف ليلة وليلة أو قصص بوكاتشيو ولكن هذه القصص يرويها أيضا على نطاق واسع القصاصون الأميون ، وبخاصة شعوب الشرق الأدنى . حيث يقع الحدث فى عالم واقعى فى زمن محدد ومكان معين ، وعلى الرغم من أن هنـــاك عجائب تظهر فيها فعلا ، فانها فيما يبدو تطالب بتصديق المستمع لما يرد فيها بطريقـة لا تطالب بها الـ Marchen كما آن مغامرات السندباد من قبيل النوفيلا Novella

والتمييز بين مصطلحى النوفيلا والميرشـــين ليس دائما واضحا ، اذ أن الأول يشار اليـــــه أحيانا باسم نوفيللينميرشين Novellen Marchen

وعلى أية حال هناك الكثير من التداخـــــل بين الفئتين لدرجة أن بعض الحكايات تظهر فى بلد ولها كل خصائص النوفيللا وتظهر فى بلد آخر ولها خصائص الميرشين .

وحكاية البطل مصطلح أكثر شـــمولا من الميرشين والنوفيللا على الســـواء ، لأن الحكاية من هذا النوع يمكن أن تنتقل فى العالم الخيالى الذى لا خلاف عليه ، للأولى أو فى العالم الواقعى المنتحل للأخيرة . وفى معظم حكايات الميرشـــين أو النوفيللا ، بطبيعة الحال ، أبطال ، ولا تكاد يطلق عليها مصطلح حكاية البطل ، اللهم الا اذا عددت ثانية سلسلة من المغامرات يقوم بهـــا البطل نفسه . وتوجد فى كل مكان تقريبـــا مجموعات متماثلة من حكايات تروى أحـــداث صراع يفوق طاقة البشر يخوضه رجال مثـــل هرقل أو ثيسيوس ضد عالم حافل بخصـــوم لهم . والقصص التى من هذا النوع شائعة بصفة خاصة لدى الشعوب البدائية أو لدى الشعوب التى تنتمى لعصر بطولى من عصور الحضارة مثل الاغريق الأوائل أو الشعب الألمـــانى فى أيـــام هجراته الكبرى .

وقد اختير المصطلح الألمانى ساجيه Sage لاطلاقه على نطاق واسع على نموذج قصصى عام آخر وهو يستخدم فى كافة أرجاء العالم..وقام الانجليز والفرنسيون بمحـــاولات للتعبـــير عن الفكرةنفسها فأطلقعليها أسماء الرواية والسيرة المحلية والسيرة المهاجرة والرواية الشـــعبية . **ويدل هذا الشكل من الحكاية على أنه رواية لحدث غير عادى ، يعتقد أنه قد حدث بالفعل .. ويمكن أن يعدد ثانية حكاية شيء حدث فى أزمنة قديمة فى مكان معين ـ حكاية ارتبطت بذلك المكان ، ولكنها ربما تروى أيضا باقتناع لا يدل عنه فى** أماكن أخرى كثيرة . بل فى أجزاء نائيـــة من العالم ، وهى قد تروى مواجهة مع مخلوقات عجيبة لا يزال الناس يؤمنون بوجودها ـ جنيـــات وأشباح وكائنات خارقة تعيش فى الماء والشيطان وما الى ذلك .. وهى قد تعرض ما تناقله الناس من أحداث يتذكرونها ـ وهى غالبا أحـــداث خيالية بل لا معقولة ـ وقعت لشخصية تاريخية فقصـــة عازف المزمار الذى خلص هاملين من

الفئران بأن اقتادها بعزفه على المزمار الى النهر حيث غرقت ، وقصة الفارس البدائى الذىواجه ايكوباد كرين وقصة باربااروسا ( ذو اللحيـــة الحمراء ) العجوز النائم فى الجبـــل وعشرات الحكايات عن قفزات قام بها العشاق الهنود من صخور على الشاطىء فى جميع أرجاء أمريكا . ان كل هذه حكاية مغامرات بطولية Sagen ويلاحظ أنها دائما تكاد تكون بسيطة فى البناء وهى لا تحتوى عادة الا عـــلى موتيفة قصصية واحدة .

والحكاية الشارحة قريبة جـــدا من الرواية المحلية . وهناك مصطلحات أخرى لها هى الحكاية التعليلية وحكاية الظواهر الطبيعية Natursage هى قصة تجيب عن سؤال هو لماذا ؟ والسـيرة المحلية كثيرا ما تفسر وجود تل ما أو صخرة ما على شاطىء ، أو تروى لماذا يسـير نهر معـين متعرجا فى المنظر الطبيعى . وهنــــاك قصص مماثلة تفسر أصول وخصائص حيوانات ونباتات مختلفة وكذلك النجوم والجنس البشرى وسننه وهذا التفسير كثيرا ما يبدو أنه هو الســـبب الصحيح لوجود القصة . ولكن هذه التفسيرات أكثر مما هو معترف به عادة : لا تضاف لقصة الا لكى تزودها بنهاية شائقة . وهذا التفسير يمكن أن يرتبط بأى شكل قصصى تقريبا مثـل المرشين وحكاية البطل . ومن كل الكلمات التى تستخدم للتمييز بين فئـــات القصص النثرى تثير كلمة « أسطورة » أعظم بلبلة . والصعوبة هى أنها ظلت موضع بحث مدة طويلة جدا وأنها استخدمت بمعان مختلفة متعددة . وتاريخ هذا البحث مهم ولكنه غير جامع مانع . والأسطورة كما تستخدم فى هذا الكتاب (الحكاية الشعبية) تؤخذ على أنها تعنى حكاية تقع فى عالم مفروض أنه سبق الوضع الحالى . وهى تروى أحـداث كائنات مقدسة وأبطال أنصاف آلهة وعن أصول كل الاشياء ، وذلك عادة عن طريق وساطة هذه الكائنات المقدسة . والأساطير مرتبطـة ارتباطا وثيقا بالمعتقدات الدينية والممارسات التى يقـوم بها الناس . وهى قد تكون أساسا سير أبطال أو قصصا تعليلية ، بيد أنها منسقة وفق نمط معين ، ولها مغزى دينى . والبطل يرتبط الى حد ما ببقية الآلهة وتصبح القصة الأصلية أسطورة خاصة بأصل الخلق بالارتباط بمغامرات اله أو نصف اله . وسواء كانت سيرة البطل وقصـــة أصل الخلق قد سبقتا الأسطورة بصفة عامة أو سواء اصبحتا منفصـــلتين عنها فان الفـــارق الأساسى بين هذه الأشكال واضح بصـــورة معقولة .

وتقوم الحيوانات بدور كبير فى كل الحكايات الشعبية الشائعة وهى تظهر فى الأســـاطير ، وبخاصة أساطير الشعوب التى يتخذ فيها البطل غالبا شكل حيوان ، وان كان يمكن تصور أنـه يعمل ويفكر كأنه انسان ، أو يتخذ احيانا شكل انسان . وهذا الاتجاه نحو نسبة صفات انسانية لحيوانات تظهر أيضا عند ما لا تكون الحكاية، بصورة واضحة ، واقعة فى الدورة الأسطورية. وهذه القصص غير الأسطورية هى التى تطلـق عليها المصطلح البسيط « حكايات الحيوان » . ويقصد بها عادة اظهار براعة حيـــوان وغباء حيوان آخر ، وأهميتها تكمن فى الدعابة التى تنطوى عليها الخدع أو الورطات اللامعقولة التى يؤدى اليها غباء الحيوان . وســـلسلة قصص الهنود الحمر عن حيوان القيـوط ، والحلقـــة الأوروبية الشائعة عنالثعلب والذئب، والمشهورة فى أمريكا باسم حكايات العم ريموس ، أمثـلة بارزة لهذا الشكل .

وعندما تروى حكاية الحيوان لمغزى أخـلاقى معترف به تصبح خرافة وأشهر هـذه الحكايات المجموعات الأدبية العظيمة ، خرافات ايسوب ، والأسفار الخمسة ( البانجا تانترا ) . وهى عادة تدور حـول مثل سائر ، وان كان هـذا ليس ضروريا . ولكن المغزى الأخلاقى سمة جوهرية تميز الخرافة من حكاية الحيوان الأخرى .

والنوادر التى تروى على سبيل الفكاهة توجد فى كل مكان . وهى يشار اليها بألفاظ متعددة هى « الدعابة » و « النادرة الفكاهية » و « الحكاية المرحة » و « الشفانك » schwonk (الألمانية) وهى لدى البعض عادة من قبيل حكايات الحيوان، ولكن الحدث ، فى الموضع الذى يكون فيه هـذا صحيحا ، يكون بالضرورة خاصا بأبطال مـن البشر . والموضوعات ذات الأهمية التى تسفر عن هذه الدعابات الشائعة بين الناس هى الأفعـال

اللامعقولة التيقوم بها أشخاص حمقى (حكايات الحمقى ) وخدع من كل الأنواع ومواقف بذيئه. وهناك اتجاه لأن تكون الدعابات فى شكل دورات لأن المغامرات المضحكة تصبح مرتبطة بشخصية ما تجتذب بعد ذلك فى فلكها كل أنواع الدعابات الملائمة وغير الملائمة • والبطل نفسه قد يحتفل به لحيله البارعة وقد يحتفل به لغبـــائه التـــام وكثيرا ما تروى عنه حكايات بذيئة • ولكن كثيرا ما تنفصل وتنطلق من دورات،ويمكن أن نجدها فى الأماكن التى لا يحتمل أن تقع فيها ولا تخطر على البال •• والناس لا ينسونها ويتذكرونهـا بسهولة وهىتعجبهم وتروق لهم فى جميع أرجاء العالم حتى انها لتنتقل بسهولة عظيمة • وبعض القصص المضحكة التى تسمع اليوم ظل الناس يرددونها ثلاثة أو أربعة آلاف سنة وتداولوها فى كل أرجاء الأرض • وهناك شكلان قصصيان أدبيان فى المحل الاول يستحقان أن ننوه بهما بايجاز بسبب الخلط المحتمل بينهمـــــا وبين مصطلحات ذكرناها من قبل • ففى بعض اللغات لا يمكن استخدام مصـــطلح ســـيرة ، الذى استخدمناه من قبل عند الحديث عن الســـيرة المحلية والتفسيرية ، الا بمعنى خاص يتعـــلق بحياة قديس • وفى الانجليزية مـــن الضرورى استخدام التعبير الكامل « سيرة قديس » اذا كان ذلك هو المقصود • وهذه الحكايات التى تنطوى على أعمال قام بها أتقياء ورعون تنتقل عادة من السلف الى الخلف فى مجموعات ادبية ، عـــلى الرغم من أن عددا منها قد دخل تيـــار التراث الشعبى حتى انها لا تميز أحيانا من حكاية الجان أو الميرشين •

**وكلمة « ساجا » Saga مصطلح مضـــلل أيضا ، ويجب أن يقتصر استخدامها على الحكايات الأدبية لعصر البطولة وبخاصة فى اســـكنديناوة وايرلندة • وهى تســـتخدم بحرية كبيرة لتعنى « تجربة » أو « قصة » • وينبغى عدم الخـــلط بينهما وبين الكلمة الألمانية « ساجيه » Saga التى رأينا أن لها معنى مختلفا تماما •**

وقد اقترح البعض بين الفينـــــة والفينـــة استخدام كلمات أخرى تطلق على الأشـــــكال القصصية الشفاهية ، ولكن من أجل الغـــرض العملى لتمحيص الحكايات الشعبية والحـــديث عنها ، كما تظهر فى أرجاء العالم تكفى هـــذه الكلمات القليلة التى ذكرناها • وسوف نجد أن هذه الصيغ ليست جامدة كما يريد أصـــحاب النظريات لأنها تمتزج ببعضها بعضا بســـهولة مذهلة• فحكايات الجان تصبح أساطير أو حكايات حيوان أو سيرا محلية • وبما أن القصص تتجاوز حدود العصر أو المكان وتنتقل من العالم القديم الى عالمنا أو من مجتمعنا الى مجتمع بدائى فانها كثيرا ما تتعرض للتحول الى صور مختلفــة فى الاسلوب والهدف القصصى لان بناء عقدة الحكاية أكثر ثباتا وأكثر استمرارا من شكلها •

# صناعة السلال والأطباق فى النوبة

رضا شحاتة أبو المجد

**تبدأ النــوبة المصرية * عند مدينة أسوان وتمتد على جانبى نهر النيـل حتى الحدود المصرية السودانية مسافة (٣٥٠ كم) أى من الشلال الأول عند أسوان الى الشلال الثانى عند وادى حلفا •**

**« وتاريخ النوبيين فى النوبة قـديم جدا تتعاصر بداياته المعـروفة مع بدايـات التاريخ المصرى القديم فيما قبل الأسرات على الأقـــل » (١) ويرتبط به ارتبـــاطا حضاريا وثيقا •**

**والحرف النوبية الفنية الشعبية حرف تقليدية وليدة البيئـة المحليـــة والظروف الجغرافيـة للمكـــان ، ولهـا تفردهـــا وخصوصيتها بين الحرف المشـــابهة والتى تعتمد على ذات الخـــامات داخل الاطــــار العام للبيئة المصرية •**

**وصناعة السلال والأطباق فى النوبة من الحرف التقليدية** التى يرجع تاريخها الى العصر الحجرى الحديث أى حوالى ( ٥٠٠٠ ق • م ) على الرغـم من تعذر الاهتداء الى نماذج من هذا العهد لأنهـا مصنوعة من خامات سريعة التأثر بتقلبات الجو والآفات ، ولكن نســتدل على ذلك من محاكاة الأوانى الفخارية التى عثر عليها للسلال فى تلك الآونة ، وكذلك من الرواسب الزخرفية والحليات التى تنتشر على المشغولات الحرفية بالنـــوبة القديمة والتى نستشف مدى قدمها من تشابهها بزخارف عصر ما قبل الأسرات ( حضارة نجادة ٤٠٠٠ ق • م ) •

ويذكر الرحالة بوركهارت « أن النوبيـات كن يصنعن من سعف النخيل الحصير ، وكئوس الشراب ، والصحاف الكبيرة التى يقدم فيهـــا الخبز على المائدة وكلها مصنوعة باليد ، ولكن فى صناعتها أناقة واتقان يوهمان بأنها مصنوعة بالآلات (٢) ، كذلك تتحدث احدى الرحـالات فى كتابها الذى ظهر سنة ١٨٢٦ وتنوه فيه الى صناعة السلال والحصير فى أسوان من انتـــاج النوبيين وأشارت الى أن هذه الصـــناعة كانت تمتاز بالجودة والدقة المتناهية ، بالاضـــافة الى تنوع أشكالها وزخارفها (٣) •

وعبر التاريخ المترامى تعرضت الحرف النوبية لكثير من المؤثرات الحضارية التى أحدثت فيها تعديلا وتغييرا ، كان أهمها فى بداية القرن الحالى :

- بناء خزان اسوان عام ( ١٨٩٨ - ١٩٠٢ ) وتعليته مرتين ( ١٩٠٧ - ١٩٢٠ ) ، ( ١٩٢٩ - ١٩٢٤ ) وقد كانت القرى والنجوع النوبية خلف الخزان تنتقل الى مواقع اعلى (٤) وكان تحرك المهاجرين بفعل الخزان محليا نوعا ما فى معظمه وفى دائرة ضيقة المدى نسبيا ٠

لذلك لم تتأثر الحرف كثيرا بالمنطقة بل على العكس من ذلك ازدهرت بعض الحرف والصناعات الشعبية نتيجة للانتعاش الاقتصادى فى تلك الفترة ٠

- وبناء السد العالى عام ١٩٦٤ ارتفعت مياه النيل جنوب أسوان وحتى شلال ( دال ) بالسودان لتتكون بحيرة شاسعة أغرقت حوض النوبة وابتلعت معالم الحياة النوبية ولم يعد هناك مجال هذه المرة لحركة الهجرة الصاعدة الى مناطق أعلى فكان الاخلاء البشرى تفريغا تاما ، تحولت به المنطقة الى اللامعمور الكامل ، وتحتم تهجير السكان جميعا الى أرض جديدة فى الشمال «النوبة الجديدة » ، وهى تمتد على شكل قوس هلالى يقع فى أقصى شرق حوض كوم أمبو طوله ٦٠ كم وعرضه ٣ كم ويبتعد عن الموطن الأصلى للنوبة القديمة بضع مئات من الكيلو مترات ٠

ومن ثم تبدلت ملامح البيئة الطبيعية والاجتماعية للنوبيين مما تسبب فى اندثار الكثير من الحرف النوبية ، أما البعض الآخر فعلى وشك أن يتلاشى ٠

- **العوامل التى ساعدت على استمرار الحرف النوبية القائمة على الخامات النباتية وازدهارها بالنوبة القديمة ٠**

ان استمرار الحرف النوبية التقليدية يرجع الى تفاعل عدد من العوامل التى لا يستطيع أى منها بمفرده أحداث هذا الاستمرار ولعل من الأهمية أن نتفهم الجوانب المختلفة التى تؤثر على تلك الحرف التقليدية والموقوفة على البيئة النوبية وأن نكون على علم بالدوافع التى كانت حافزا طوال القرون الماضية على استمرارية وانتشار هذه الحرف بما تحمله من صبغة بيئية خاصة ٠

الا أننا لن نأخذ بكل العوامل التى تؤثر على مسار هذه الحرف وما ارتبط بها من مشغولات فنية ويفترض من الوجهة النظرية وجود نسق مغلق **Closed syetem** كمفهوم يساعد على الدراسة ومما لا شك فيه أن العامل المادى أو بالأحرى العامل الاقتصادى علاوة على العامل الإجتماعى والذى تلعب فيه المرأة النوبية دورا مهما فى المحافظة على الحرف هما محور استمرار تلك الحرف فمن المسلم به أن الحرف التقليدية النوبية تدخل فى علاقات وتساند وظيفى متبادل مع هذه الأنظمة باعتبارها جزءا منه فأى اختلال فى هذه النظم يؤدى بدوره الى اختلال فى تلك الحرف ٠

**البيت النوبى كأحد العوامل المادية التى كانت تتحكم فى نمو الكثير من الفنون والحرف ، بالنوبة القديمة :**

ان عادة تزيين المنازل بالمشغولات الحرفية ، ما هو الا تقليد توارثه النوبيين زمنا طويلا ، فلا يخفى طبيعة النوبى المحافظة ، وتمسكه بالقديم ومجاراته له ٠

واذ كان من غير المتيسر حاليا أن نتبين عادة تزيين البيت النوبى فى فترات زمنية بعيدة فانه يمكن أن نستخلص من كتابات الرحالة المبكرين حقيقة ما وجدوا فى النوبة عند بلوغهم اياها وذلك من خلال البيانات التى تركوها » (٥)

فقد نوه كثير من الرحالة الذين توغلوا فى بلاد النوبة الى استعمال أطباق الفخار ، وسعف النخيل ، للزينة فى النوبة وفى غيرها من المناطق فيذكر الرحالة الهولندى ( نوزدن ) عن منطقة النوبة السفلى سنة ١٧٤٠ م ، أنه وصل مدينة « الدر » العاصمة ، وذكر أنه فى



مجموعة من النساء النوبيات فى بداية القرن الثامن عشر وهن يغزلن الشملات بالاضافة الى المشغولات الحرفية الأخرى . ( نقلا عن « الرحالة ريفو » ) .

الدر توضع بعض الأوانى الفخارية الملونة على واجهات المنازل ، كذلك ذكر بوركهارت فى رحلته سنة ١٨١١ م العادة نفسها عند نساء « الدامر » حيث أضيف الى الأوانى الفخارية أطباق من سعف النخيل والخشب وبيض النعام .

أما اميليا أدوارد فقد ذكرت فى سنة ١٨٤٧م أن المنازل فى ( الدر ) توضع عليها الأوانى الفخارية الملونة كما بدأت تظهر كذلك أطباق الصينى على واجهات المنازل . هذا ويتذكر الكثير من النوبيين الذين تحادثت معهم - أثناء الدراسة الميدانية - ، وفيهم كبار السن الذين تزيد اعمارهم عن التسعين سنة ، يتذكرون أن ( الطباقة ) من النخيل وبعض البرش الملونة كانت تعلق على منازل آبائهم بالداخل . *

### أ - البيت النوبى كمركز للحرف النوبية البيئية فى بداية القرن التاسع عشر :

اذا كانت النوبة المصرية تعد فى اطارها العام نمطا متميزا داخل اطارنا الثقافى الواسع فان البيت النوبى يجسد هذا التميز ويؤكد هذا التفرد ، والدارس للبيت النوبى يجد أنه وثيق الصلة بالحالة الاقتصادية العامة لتلك المنطقة ،

فيصف الرحالة كيلينج **Keeling** سنة ١٩١٠ بيتا من قرية ( الدكا ) بالنوبة ، وهو بيت العمدة ، فيذكر أنه يتصدر سوره من الخارج بوابة مقامة من اللبن تعلوها ( باكية ) يغلقها باب خشبى ، ويرى الزائر بداخل هذه البوابة فناء مكشوفا تحيط به الأبنية من جميع الجهات ، ويتقدم البناء المقابل لبوابة الدار رواق مسقوف على أعمدة من الطوب اللبن أيضا ، وبجانبى هذا الرواق صومعتان كبيرتان للغلال (٦) .

والملاحظ على تصميم معظم البيوت النوبيه أنها كما لو كانت أنواعا من الحصون الصغيرة أو أقرب الى تصميم الوكالات المملوكية ، فهى ذات أسوار عالية تحيط بفناء الدار ، دون أن تطل نوافذ المسكن على الخارج كما أن بوابة الدار كانت من الضخامة فى غالبية الأحيان بما لا يتناسب وامكانيات أهل الدار . الأمر الذى يرجع معه تلك الفكرة التى تستند الى أن البيوت النوبية القديمة اتخذت من أفنيتها أمكنة لمهبط القوافل الصغيرة كالوكالات وخاصة أن منطقة النوبة تعد أرض طرق تجارية اكتسبت أهميتها عبر التاريخ بما أوتيت من موقع جغرافى بوصفها حلقة اتصال بين مصر وأواسط

افريقيا (٧) ، الأمر الذى كان يتطلب من كل بيت أن يكون وحدة بها زادها ، وألوان محلية من الحرف قد تسوق على نطاق ضيق كلما قدمت قافلة أو جماعة من التجار العابرين .

**والبيت النوبى بما يشتمل عليه منمشغولات يعتبر مركزا للتجميع والمحافظة على رصيد ضخم من النماذج الحرفية التى تقلدها الأجيال بعد** الأخرى ، هذا بالاضافة الى الفنون والحرف والصناعات التى تجعله بمثابة وحدة صناعية قائمة بذاتها لها الفضل الأكبر فى المحافظة على تتابع تلك الحرف واستمرارها فى النوبة القديمة .

**٢ ـ بناء المنازل الجديدة بالنوبة القديمةفى الثلث الأول من هذا القرن وأثر ذلك على الحرف النوبية :**

لقد كان للعامل الاقتصادى أكبر الأثر فى ازدهار الحرف النوبية خاصة بين الفترة ١٩٠٠ ـ ١٩٤٠ م ، تلك الفترة التى تحسنت فيها اقتصاديات النوبيين ، وذلك لسببين أولهما التعويضات النقدية التى أوجدت القدرة على بناء منازل جديدة وفى هذا الصدد يذكر الأستاذ / سليمان عجيب عميد دار الشباب النوبى الذى زار البلاد النوبية ابان المعركة الانتخابية أنه قد أتيحت له الفرصة للوقوف على حال البلاد وقد ألقى محاضرة بالدار عقب عودته فى ١٠ مايو ١٩٣٨ ذكر فيها : « .. وهل ترى عينيك غير المنازل المنشأة على أحسن مثال ، وهل ترى بينها دارا متواضعة لم تتخذ زخرفتها ولم تتزين ، وكأنما كانوا كذلك فى البلاد القديمة، ليس بينهم فقيرا ولامتواضعا ولا ساكنا فى منزل بغير شبابيك . أغراهم المال المقبوض بالانفاق فأقاموا الدور على أحسن ما يبنى الأغنياء ولم ينظروا الى غد قريب (٨) ومن هذا النص نتبين أن :

اتساع الأحوال المعيشية ، وهذا الوفر الاقتصادى هو أحد العوامل المهمة فى ازدهار الحرف النوبية فى الربع الأول من هذا القرن .

ولقد كان للأحوال العالمية أكبر الأثر فىعودة المغتربين عام ١٩٣١ ، عندما اشتدت الأزمة الاقتصادية العالمية وبلغت ذروتها اذ عادوا ومعهم مدخراتهم التى صرفت اما فى بناء منزل جديد ، أو تكوين أسرة . وهما المناسبتان الداعيتانللزخرفة والتزيين فى المنزلبالمشغولات الحرفية (٩) .

**جـ ـ ظهور جناح الديوانى كمركز لتجميع المشغولات الحرفية فى البيت النوبى وتأثيره على الحرف فى بداية القرن الحالى :**

لقد أدى ظهور المنازل الجديدة الواسعة ذات الحوش السماوى الى تطور خريطة المنزل النوبى ذى الحجرات القليلة والضيقة التى وصفها « بوركهارت » والكثير من الرحالة . هذا التطور أدى الى ظهور حجرة ( المضيفة) فى منطقة العرب ـ وهى حجرة واسعة لها باب يفتح للخارج ـ وظهور جناح الديوانى فى منطقة الفاديجا والكنوز وهذا الجناح يتكون كما وصفه بناء ( الجولوص ) (*) من قاعة كبيرة يتراوح طولها ما بين خمسة عشر وثلاثة عشر مترا ، وعرضها ما بين أربعة الى ستة أمتار ، وبها ثلاثة جدر فقط . وكان الجدار الخلفى مركزا لتجميع المشغولات والزخارف وتوجد ( مزيرة ) فى أول القاعة ، ويمتد أمام هذه القاعة فناء صغير ، وينتهى هذا الجناح بحجرة مقابلة للقاعة ... وهذا الجناح منفصل عن بقية المنزل وتتركز فيه الزينة .

**مما سبق نخلص الى :**

أن البيت فى النوبة القديمة وثيق الصلة بحال الحرف النوبية فمن الشواهد التاريخية وجد أن هناك تزاوج بين ازدهار العمارة والحرف بمنطقة النوبة والعكس صحيح ، ومن ثم فالفترة ما بين التعلية الثانية للخزان سنة ١٩٣٣ وبداية الستينيات هى من أخصب الفترات التى أنتجت فيها أدق وأجود المشغولات الحرفية الفنية النوبية .

**٢ ـ العادات والتقاليد فى النوبة القديمة وارتباطها بالمشغولات الحرفية :**

المجتمع النوبى مجتمع تقليدى ، فهو يحمل استعداد الولاء للتراث فطبيعته تعتمد على



بوابة دار بمنطقة الناديجا قرية ادندان نقلا عن « حسن ضيف الله » ·

نمط الحياة المستقر قليل المرونة ، لذا فهو يحمل مجموعة من العادات والتقاليد اجتازت فترة كبيرة من الزمن فى الشكل نفسه دون نيطرأ عليها أى تغيير حتى الستينيات من هذا نقرن وبناء السد العالى * (١٠)

وتعرف العادات الشعبية ** ( Folk-ways ) حسب ما جاء فى قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور (١١) بأنها أساليب الشعب وعاداته بمعنى القواعد المستترة للسلوك ، التى يؤدى خرقها الى الصدام مع ما يتوقعه رأى الجماعة « ولو تطرقنا الى بعض العادات والتقاليد النوبية والتى يرتبط بها المنتج الحرفى فاننا نجد أن أهم هذه العادات تنحصر فيما يأتى :

**أ ـ عادات الوضع :** « ·· حين تمر سبعة يام على ولادة الطفل يقام بالمنزل حفل صغير مقصور على السيدات والأطفال ويقدم اليهم النبح والفيتسار فى الوليل ( طبق من الخوص ) ·· وفى بعض المناطق يوضع الطفل على طبق من الخوص يشبه القارب ويسمى ( ادا ) ومعه سبعه ازواج من البلح ثم يرفع الطبق من على الارض سبعة صغار ( منهم ست اناث وذكر واحد ) ويكررون رفع الطبق وخفضه سبع مرات فى مواجهة الشمس (١٢) ·

وفى مناطق أخرى يحتفلون بالغلام فى اليوم السابع بأن يوضع فى طبق كبير من الخوص ( ادا ) مع ملئه بالملح والحلويات وسبعة أقراص من الخبز ، ويحمل الغلام داخل الطبق الخوص سبع سيدات (ويؤرجح ) سبع مرات،ويحرقون ملح الرشيدى ، وبعد هذا يؤخذ طبق الخوص لى النيل ومعه سبعة أقراص من الخبز ويطلق الطبق فى النيل مع اشعاله بالنار ، لاعتقادهم أن النيل مقدس ، وبعد ذلك يغسل وجه المولود بماء النيل للتبرك ·

**ب ـ : العادات والتقاليد عند الوفاة :** يقوم أهل النجع أو القريه باطعام المعزيين الغرباء ، بحيث يخرج من كل منزل طبق كبير من الخوص بيص يوضع فيه الأكل وعيش ( السناسى ) ويغطى بطبق اخر من الخوص الملون ( شاور)، وتكرر هذه الصورة طوال أيام المأتم التى قد تمتد الى ثلاثة أيام ، هذا ولا يزال البرش ( السادة ) هو مثوى لجثث النوبيين وتهتم النساء برش ماء النيل على مقابر موتاهم ووضع آنية فخارية بها ماء فوقها لتشرب منه الطيور ·

ويشير الى هذا بوركهارت قائلا « فى ٤ مارس ١٨١٣ م ·· يمتد حرج النخيل جنوبى قرية الشباك وفى كل خطوة كنت أصادف قبورا

منبثة ، ويوضع النوبيون بجانب كل قبر اناء من الخزف يملأونه ماء فى اللحظة التى يلحد فيها الميت ، ويتركونه هناك ، أما القبرفيغطونه بحصير صغير مختلف الألوان وفى كل طرف من طرفيه يغرسون سعفتين كبيرتين من سعف النخيل » (١٣)

**جـ - : عادات الزواج وتزيين جناح الديوانى :**

للزواج نظمه وعاداته وتقاليده ومشغولاته الحرفية المرتبطة به فالزواج من أهم المناسبات التى يمارس المجتمع فيهـا كثيرا من عاداته وتقاليده المتوارثة والمرتبطة بالمشغولات الحرفية الا أن أهم هذه العادات هو تجهيز العروس قبل الزفاف بمجموعة من المشغولات الحرشية تشتمل على الأبراش والأطباق الخوص الملونة ، ومجموعة من الشعاليب مختلفة الأحجـام ، كذلك تعـد العروس مجموعة من المعلقات الخرز والأحجبة، والمراوح ، وتعد لنفسها النشرة ( الطرحة ) التى تحلى من الأطراف ( بشرابه ) من الخرز ٠

ولا يخفى على أحد عامل المنافسـة والمحاكاة والغيرة بين الفتيات فى النوبة القديمة ، فأول ما يلفت نظر المدعوين من أهـل النجع عـلى حوائط ( قبوه ) العروس أو ( الحاصل ) ، هو عدد المشغولاتالحرفية المعلقة من أبراشوأطباق وأحجبة ودلايات الخرز ٠٠ فهم يتفاخرون بأن العروس صنعت ( كذا ) من الأطباق وكلمـا زاد عدد الأطباء كان ذلك مجالا للفخر ٠٠ فمثلا يقولون فلانـة ( ديمكس ديمندج ) أى أنتجت خمسعشرات أو ست عشرات لأن هذهالمشغولات تعد بالعشرات فـ « ديمن » تغنى عشرة ٠

**هـ - : الاعتقاد فى عين الحسود :**

يعتقد النوبيون كثيرا فى الحسد « وخلاصة هذه العقيدة أن بعض الناس عنده خاصية فى عينه ، اذا نظر الى شيء أماته أو أتلفه * ، ومن بين مقاطع احدى الأغانى التى تصور بوضـوح وجلاء أخيلة ومعتقدات النوبيين تلك الأغنيـة الشائعة عند الكنوز وخاصة أبناء أسوان :

**المغنى :** لما يخش بخروا له ، ولما يطلع بخرو له

ولو راح ٠٠ ولو جـه بخـروا له ٠٠ الله أكبر ٠٠ كبروا له ٠

ما ترحوش المورده بتاع الحسادين ٠

ولا تجف تبص وراك ٠٠ أحسن يصيبوك بالعين ٠

**المرددون :** ولو راح ٠٠ ولو جه كبروا له ٠ الله أكبر ٠٠ كبروا له (١٤) ٠

ويشيع فى المقطع السابق من الأغنية معتقد اجتماعى ، هو الخوف من العين الحاسدة ، وقد كان هذا حافز لازدهار طائفة من المشـغولات الحرفية التى كانت تنتج خصيصا ليتجنب بها شر العين ( الحاسدة ) وابطال مفعولها عن طريق لفت أنظار الناس الى هذه المشغولات ، وابطال فعل عيونهم ٠

فالنوبيات يصنعن طائفة من الأطباق الخوصية وعددا من الضفائر المصنوعة من الخرز يقرنهـا بتلك الرموز الوقائية ، والتى تأخذ زخارفهـا هيئة العين ، وجرت العادة على اتخاذ مثل هذه الأطباق والضفائر كحليات تعلق بداخل حجرات النوم حول المخدع ، بالاضافة الى مجموعـة من الأحجبة والتمائم والأحراز بأعداد كبيرة ، حتى لا يكاد الزائر لكثرتهـا يرى جدران الحجرات ويرجع ذلك الى اعتقاد النوبيين بأن هذا يجنب الحسد وعواقبه الذى قد يترتب عليه الاصـابة بالعقم وقلة الذرية وكل هذا يقوم على بقـايا عقائد وثنية متوارثة (١٥) ٠

**مما سبق ذكره من عادات وتقاليد ومعتقدات نلمس قانونـا عامـا وأساسـيا ، وهـو :** ارتبـاط المنتج الحرفى الفنى بالنوبة القديمة بالعادات والتقاليد والمحيط الاجتماعى للحيـاة ولذا يبدو أن اندثار المشغولات الحرفيةالنوبية كان نتيجة تبدل هذه العادات الاجتماعيـة من جهة واختفائها من جهة أخرى نتيجة لعدمقدرتها على الاستمرار فى ظل التغيير الحضارى بمنطقـة النوبة الجديدة ٠ وعليه لم يعد لتلك المشغولات مجال فى الاستعمال ٠

## المرأة النوبية ودورها فى المحافظة على الحرف الشعبية الفنية بالنوبة القديمة :

تتمتع المرأة النوبية بعلو المكانة وتحتفظ الأم بقدر كبير من السلطة والسيادة فى المجتمع النوبى ويؤكد هذا المثل النوبى :

En-Ga Kuni Orga Fujyi Mun

اينــق كينى أرق فيس من

ومعناه : من له أم لا يبيت بلا عشاء ٠

ولقد كان نظام النسب فى المجتمع النــوبى قبل دخول الاسلام نظاما أموميا فيذكر المقريزى « وهم ( أى النــوبيون ) يورثون ابن البنت وابن الأخت دون ولد الصلب ٠٠ » (١) ٠

واذا كان لتلك العادات والتقاليـد دور فى المحافظة على تلك الحرف فى المنطقة ، فقـد أدخلتها وسط حياتها العقائدية واعطتها معنى العادة ، وجعلت لها مكانة خاصة ٠

تعتبر الحرف النوبية وما تعتمد عليـه من خامات ، وما يرتبط بهـا من طرق وامكانيـات تطويع وتشكيل للخامات البيئيـة ، تراثـا اجتماعيا تتوارثه الأجيـال عن بعضهـا فى صورة ( قوالب ) أو اصطلاحات يمكن تفهمها وتداولها ٠

وتتم عملية تعليم تلك الحرف للفتيات من سن السابعة فى النوبة بطريقة نمطية متوارثة ودون كتب أو مدارس متعارف عليها وذلك على يدى أمها أو الأخت التى تكبرهـا أو أيـدى المسنات من نساء القرية والنجع ٠

ونظرا لتعرض المشغولات الحرفية فى النوبة القديمة لآفة النمل الأبيض على الدوام فقد كان من المتعذر فى الكثير من الأحيان استيفاء نماذج من المشغولات الحرفية داخل البيوت مدةطويلة من الزمن ٠

وعلى هذا فانه يبدو جليا تعذر وجود الكثـير من النماذج الحرفية التى يرجع تاريخ صنعها لمدة زمنية كبيرة الأمر الذى أصبحت معه عملية التعليـم الحرفى فى النــوبة قائمة على الحفظ ومضاهـاة الأجيـال الجـديدة من الحرفيـات لمشغولات الفنية بمثيلتها التى ورثتهـا عن الاسلاف ، والتى قد تتعـرض للضياع اذا لم تصادف الاتصال المباشر بين أجيال الحرفيـات الجدد وبين الجيل الســابق لهن دون فجوات زمنية بينهن ٠

وخاصه أن عمليـة التعليم بالنوبة القديمه ليستعملية اعتباطيهبل هى عمليةتعنى التعرف الكامل على الخبرات المتكاملة الداخله فى بنية عمل المشـغولات الحرفيه الفنيه ، فهى تعتمد اعتمادا مباشرا على الادراك ( الحسى ) وذلك من خلال المعايشة ٠ ومظهر هذا التعليم يتضحفى تعرفالفتياتعلى الخامات البيئية وكيفيةصياغتها واعدادها للعمل ، وتمتد هذه الخبرة الى كيفية الاستخدام الأمثل للأدوات ، وتتعدى ذلك الى مشاركة والدتها أثناء العمل لتتعرف الفتــاة على الطرق والأساليب الصناعية التى بواسطتها تترابط تلك الخامات بل ويمتد هذا التعليم الى أبعد من ذلك فتتعلم الفتيات الأنماط والأشكال المتداولة والموروثة ،ومدلولها ، والغاية المرسومة لها ٠

كل ذلك هو الذى يؤدى فى نهاية الأمـر الى السبل التى توصل الى اكتساب الفتيــات الحذق والمهارة ، والسيطرة على الخامات المختلفـة وتشكيلها فى قالب معقد ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اكتساب امكانية التعديل والتحوير لذلك الرصيد الموروث من الخبرات الصناعية والتقنية والأشكال الزخرفية ٠

بذلك تكون الفتاة قادرة على فهم التفاصيل ورؤيـة كيف تؤدى كل خطوة فى تصــنيع المشغولة الى الأخرى ، تلك الخطوات المتعاقبـة التى تتداول فى صـيغ لغوية اصطلاحية بين المشتغلات فى مناطق النوبة ٠

### ويتضح ذلك فى الأمثلة الآتية :

مثال (١) : حين تبدأ الفتاة النوبية فى انتاج طبق ، فهى تختار مقدما اسم له مثل ( موج البحر ـ رقصة الجبال ـ قصر سـالم ٠٠٠ ) وتتم عملية الزخرفة ، وبناء جدار الطبق فى آن

واحد وفق أسلوب صناعى له بداية ونهـــاية متفق عليها ، ويتم اختيار الألوان حسب الطراز الزخرفى . ومع ذلك كله فالحرفيات النوبيـات لهن حرية التصرف فى تحوير بعض الزخارف وفى شكل الطبق وحجمه ما دام ذلك ملائمـا للغاية الصناعية والمهارة الموروثة .

**مثال (٢) :** ان استعمال النوبيات للمخراز ( الاشن ) فى صناعة الأطباق بالنـوبة يتطلب منهن استعمال نوع معين من الحركات فقد صمم المخراز ليحقق غرضا معينا وهو ثقب جدار لفه الأساسى ، بالاضافة الى أن تصـميمه يعمل فى اتجاه حركى معين ، وعلى يد الصانع أن تساير هذا الاتجاه ، وذلك للانتفـاع بالأداة الى أقصى حد ، فالأداة أو الآلة طاقة كامنة فى مجال معين، واذا خرجت القوة المحركة لها عن هذا المجال ، تعارضت معها فيضـيع جزء كبير من الجهـد المبذول سدى .

ولذا فالاستخدام الأمثل لأى أداة من البديهى أن يكون وفق خطوات منتظمة ، وليس نتـاج سلوك عشوائى .

**مثال (٣) :** عند تناول العناصر الزخرفيـة الهندسية الرمزية على وجه مستقل من الاعتبارات الحرفية والحدود التى تفرضهـا الصـنعة على الزخارف وجدنا أن عمليـة تزيين المشـغولات الحرفية بالنوبة القديمة استخدمت كتعبير عن الحياة فهناك قصة خلف استخدام كل نموذج لأن كل جزء من زخرفة : هو رمز لشىء ما ، وكل رمز تسجيل لتاريخ أو تجربة .

فالنوبيات لم يكن وهن يزخرفن مشـغولاتهن يستهدفن أصلا تزيين تلك المشغولات اليدوية. أو تسـجيل لنبات يروق لهن شـكله ، أو صنع حجاب ( للعيـاقة ) بل كن يعمدن الى تسجيله من خلال زخارفهن ، كحالة تصـويرية لفكرة معينة .

فالأمثلة والاستعارات التصـويرية ، والحكم والأقوال المأثورة ، وتاريخ المنطقة بما يشـمله من أساطير وسير لأبطال القصص الشـعبى كل ذلك يمثل خلفية عملية لفكر الحرفيات النوبيات، والذى يوجزنه فى صيغ رمزية بصرية ( زخارف) معروفة لهـا معنى لدى الجميع الا أنه بمرور الزمن قد تغيب بعض المعانى كلية عن الأذهان أو يتبدل مفهومها .

وهذا المعنى هو الذى دعا النساء النوبيـات أصلا عبر التـاريخ أن ينتجن وهو ما يمكن أن نسميه ( باعث العنـصر الزخرفى أو مبرره ـ The Motive of the Matif ) * *

وبافتقاد النوبيات هذا الدافع افتقدن القدرة على الانتاج والتعبير فى ظل الظروف والمتغيرات الجديدة بمنطقة التهجير .

**ونستطيع أن نجمل عوامل هـذا التغيير والاندثار للحرف بمنطقة النوبة فيما يأتى :**

**أولا :** أن الكثير من الحرف الشعبية فى القرى النوبية وقرى غرب أسوان وجنوبها ، والتى لم تغرق ، يتعرض أغلبها للاندثار والبعض الآخر يتعرض للتعديل كنتيجة حتمية للزحف الحضرى بأدواته وأشكاله المستحدثة التى أخذت بقـدر متزايد من الاستخدامات التكنولوجية الحديثـة التى أخذت بقـدر متزايد من الاسـتخدامات التكنولوجية الحديثة والتى غيرت أساليب حياة النوبيين التقليدية ، وبدلت الدوافع التى كانت حافزا لانتاج مثل هذه المشغولات الحرفية .

**ثانيا :** أن التغير الموجه الذى حدث فى البيئة الطبيعية النوبية . والذى تم عن طريق « عملية التهجـير المخططـة ل ٤٨ ألف نسـمة الى شرق حوض كوم امبو » بعد بناء السد العـالى عام ١٩٦٤ وما تبع ذلك من عملية تحضر وتقدم سريع أدى الى تغيرات اقتصـادية واجتماعيـة وتبدلات فى ثقافة المجتمع التقليدية ، كل هـذا أحدث فجوة بين الأشخاص الذين يحملون التراث ويتداولونه وبين الجيـل الذى تلاهم . والذى يندر أن تجد بينهم من يشتغل بتلك الحرف .

**ثالثا :** ترتب على تغير أساليب الحياة النوبية أن فقد النوبيون الكثير من العناصر الشـعبية

الأصيلة المتميزة سواء كان ذلك من المشغولات الحرفية ، أو بعض العادات والتقاليد الموروثة ، وأصبح الكثير من هذه العناصر والتى كانمرغوب فيها لا تجد من الجيل الجديد الا الاستهانة ، وبالتالى بطلتالحاجة الملحة لأغلب الحرفالنوبية نتيجة لهجرة الاستعمالات والطقوس المرتبطة بالكثير من المشغولات الفنية الحرفية ٠

وبذلك أصبح المنتج الحرفى ذا أهمية هامشية فى محيط الحياة اليومى فتعرضت تلك الحرف للاندثار وبعضها الآخر قد تعدل تباعا ، خاضعا لقانون العرض والطلب واتجهت الحرفيات الى تصنيع المشغولاتالحرفية المبسطة بتقليدزائف ورخيص وقمىء للمصنوعات التى توارثنها عن جداتهن حتى يتمكن من بيعها لأفواج السياح فى أسوان ٠

**المشغولات الحرفية المندثرة التى كانت تصنع من سعف النخيل بالنوبة القديمة ٠**

١ - **الوليل ( طبق )** شبه مسطح يتراوح قطره الكبير والصغير منه ما بين ٥٠ سم ، ٢٠ سم ، ويحوى الكبير منه على ٣١ لفة أساس والصغير على ١٦ لفة أساس ويزخرف منالجهتين اذا استخدم فى حياكته الأسلوب العادى أما اذا كان الوليل من نوع ( أبو سنه ) أى استخدم فى صناعته البروبى فان الزخارف تظهر على وجهه بينما لا تقهر الزخارف بالوجه المقعر ويكون ( سادة ) بلون سعفة الخياطة ٠ يستخدم الوليل فى تزيين القباوى ، وتقديم الفيشار فى الأفراح والمناسبات ٠

٢ - (العمرة ) (سلة الكرج) وهى سلة تشبه الشكل المخروط الناقص تنتهى بقاعدة يبلغ قطرها ١٠ سم وارتفاع السلة ٢٠ سم وقطر فوهتها ٣٥ سم وهى تستخدم فى تقديمالفيشار وكمعيار للحبوب والدقيق ٠

٣ - **جودان كونتى :** وهى سلة تشبه الاناء وتوضع بها زجاجات الشربات ، والسكر وعلب الطوفى وما الى ذلك فى الأفراح ٠

٤ - **جودان كونتى كوبياتى ٠** وهى تشبه سلة الكرج الا أن جدرانها أكثر ميلا للخارج ويستخدمها النوبيون بأن يوضع براد الشاى فى منتصف السلة وترص حوله ( الكبابى ) فى شكل دائرى ٠

٥ - **سنالجر ( شعاليب ) :** وهو عبارة عن أطباق من الخوص تعلق بواسطة خيوط منشعر الماعز ( سيرنلاوز ) فى سقف القباوى فى ثلاثة صفوف تختلف أحجامها وأشكالها وتستعمل فى حفظ الأطعمة وتهويتها كما تستخدم فىحفظ المصاغ والنقود بحيث يصعب على المرء أن يدرك مكان تواجدها من بين عشرات الشعاليب المعلقة٠

٦ - ( **كوباتجر** ) سلة صغيرة ذات غطاء ينتهى بيد يبلغ ارتفاعها ٢٢ سم باليد وقطر قاعدتها ١٦ سم وتستخدم هذه السلة لحفظ البخور ٠

٧ - ( **شاور** ) طبق مرتفع قليلا من الحواف ويتميز عن الطبق العادى ( الوليل ) بوجود ( يد ) عبارة عن صفين من حبل الجريباح مثبت بغرز فىمركز الطبقويستخدم فى تغطيةالطعام وصوانى الأكل عند تقديمها للضيوف ٠

٨ - **فالانتجر :** طبق كبير ( ملون ) يشبه الوليل الا أنه يبلغ قطره ٧٥ سم أو أكثر حسب حجم صينية الأكل التى يغطى بها ٠

٩ - **طبق كونتى :** طبق يشبه الوليلالعادى الا أنه يتميز بأن لفات الأساس تعلو البعض ليحدث تقعر ملموس ويستخدم لتنظيف القمح٠ يبلغ قطر ٤٥ سم ٠

١٠ - **سرويته :** وهى سلة تشبه المركب ذات بداية بيضاوية تتراوح أحجامها بمعدل غير ثابت وتستخدم لتنظيف القمح ٠

١١ - **سمج :** وها ما يطلق عليه برميل وأحجامه متنوعة ويستخدم فى حفظ ملابس العروس أو فى حفظ وتخزين الغلال ٠ أو فى نقل مستلزمات الحجيج الى الأراضى الحجازية ٠

**١٢ ـ شنطة ترويجة** : شنطة تصنع بضفيرة من ستة أزواج من الخوص يتبع فيها أسلوب الملفوفة فى بنائها الا أن الأساس هما ضفيرة ( شبر ) والخياطة بحبل المشلاج ·

**١٣ ـ هوايد** : مروحة ويتبع فى صناعتها النسج اليدوى وتستخدم للتهوية فى أيام الحر والقيظ ولهش الناموس ·

**١٤ ـ أدا** : سلة تشبه السرويته وتستخدم فى حمل الأطفال بعد أن تفرش بالملابس القديمة

**وأخيرا** : لقد فقدت الكثير من الحرف الفنية الشعبية بالنوبة القديمة القدرة على الاستمرار فى ظل الظروف الجديدة التى وجد فيها المجتمع النوبى عندما تبدلت العوامل التى كانت سببا فى استمرار هذه الحرف مما أحدث فجوة بين الجيل الحامل للتراث والجيل الذى تلاه ·

ولما كنا لا نستطيع المحافظة على تلك الصناعات والحرف كما كانت عليه فى الماضى لذا فالأمر بات أكثر الحاحا للتفكير فى تقويم مثل هذه الفنون والصناعات حتى تتلائم مع العصر والاحتياجات الجديدة للبيئة النوبية وخاصة أن البناء الاجتماعى الآن ما زال يحتفظ بالكثير من بعض خصائصه ومقوماته الجوهرية ·

ولذا يقترح الباحث هذه التوصية اللازمة للحفاظ على هذا التراث الفنى والاستفادة منه وهى :

ان تتبنى احدى المؤسسات العلمية المتخصصة « قسم الأشغال الفنية والشعبية كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان أو المعهد العالى للفنون الشعبية ـ أكاديمية الفنون ) أو أحد الجهود الفردية الواعية مهمة جمع ما تبقى من الذين يحملون التراث الفنى النوبى من الحرفيات وعددا من الفتيات النوبيات فى وسط حرفى نموذجى ، مستعينا ببرنامج علمى على تفهم الجوانب البيئية والتاريخية والفنية التى سجلت من خلال الدراسة الأكاديمية فى محاولة لاحياء تلك الحرف بما يضمن بقاء جوهرها على غرار تجربة أخميم فى محافظة سوهاج والحرانية فى محافظة الجيزة ( ولينظر كيف تطورت صناعة النسيج الشعبى ، والكليم بزخارفه وألوانه وجودة خاماته بعد أن شعر الفنان الشعبى بحاجة الآخرين له ، وتنافسهم على انتاجه ومطالبة الأسواق العالمية له ) ·

## المراجع :


١ ـ محمد مراد : **على هامش المشكلة النوبية** ، ج ١ مطبعة حليم القاهرة ١٩٤٧ ص ١٤ ·

٢ ـ بوركهارت : **رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان** ، ترجمة فؤاد اندراوس، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ١٩٥٠ ص ١٢٧ ·

٣ ـ سعد الخادم : **الصناعات الشعبية فى مصر،** دار المعارف القاهرة ١٩٥٧ ص ٩٣ ·

٤ ـ جمال حمدان : **شخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان،** ج ٢ عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٣٤٠ ·

٥ ـ أنظر كتاب : **الزخارف المعمارية وتطورها فى وادى حلفا** « د أحمد حاكم جامعة الخرطوم ص ١٨ ، وما بعدها ·

٦ ـ سعد الخادم : **الفنون الشعبية فى النوبة** ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ١٩٦٦ المكتبة الثقافية العدد ( ١٥٥ ) القاهرة ص ٣٤ ·

٧ ـ سليم حسن : **مصر القديمة** ج ١٠ مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٥ ص ٥٢ ·

٨ ـ النوبيون فى بلادهم بعد الغرق ـ سليمان عجيب ، مصباح النوبة « **دورية** » العدد ٥٣ أكتوبر ١٩٣٨ ، القاهرة · ص ٩

٩ ـ مرجع رقم ( ٥ ) ص ٢٨ لأحمد حاكم ·

١٠ ـ السيد أحمد حامد : **النوبة الجـديدة دراسة فى الأنثروبولوجيا** الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ فرع الاسكندرية ص١٥

١١ ـ ايكه هولتكرانس « **مصطلحات الاثنولوجيا** والفولكلور ـ ترجمة محمد الجوهرى ، حسن الشامى ، دار المعارف القاهرة · ص ٢٤٦ ·

١٢ ـ وزارة الشئون الاجتماعية · **بلاد النوبة حاضرها مستقبلها** ـ ادارة المعلومات ، دار الشعب القاهرة ٤٦ ·

١٣ ـ بوركهارت : مرجع سابق ص ٣٢ ·

١٤ ـ أفراح النوبة : صفوت كمال ، الفنون الشعبية « دورية » وزارة الثقافة والارشاد القومى العدد ( ١ ) السنة الأولى ١٩٦٥ ص ١٠٤ ·

١٥ ـ الفنون الشعبية فى النوبة مرجع سابق ص ٨٣ ، ٨٤ ·

١٦ ـ المقريزى : **الخطط** ـ المجلد الأول ـ الجزء الثالث منشورات العرفان ـ لبنان ص ٤٣٢ ·

## قالوا فى الأمثال :

**عن الاستدانة :**

فقر بدون دين هو الغنى الكامل ·
الدين هم بالليل ومذلة بالنهار ·
الدين ينسد والعدو ينهد · **( مصر )**

الدين عمى عين ·
ديانك سيدك لحين توفيه · **( الكويت )**

أوف دينك وقر عينك ·
الدين هم ولو درهم · **( العراق )**

الدين يسود الخدين · **( الجزائر )**

اللى ما عندو سيدو ، مولى الدين سيدو · **( المغرب )**

لا هم الا هم الدين ، ولا وجع الا وجع العين · **( الجزيرة العربية )**

العرس بترفعه والضرس بنقلعه ، لكن ما هم الا هم الدين
ولا وجع الا وجع العين · **( فلسطين )**

وتتماثل الأمثال فى البلاد العربية كما تتشابه أحيانا مع غيرها من بلدان غيرعربية فيقال :

الغنى الحقيقى من لا دين عليه · **( فرنسا )**

الدين يرجع الحر عبدا · **( اليونان )**

بدون دين ، بدون هم · **( ايطاليا )**









محمد السيد عيد

العمل الاول دائما يحمل بشائر الثمار ، أما الثمار الناضجة فلا تأتى الا متأخرة فى أغلب الأحيان ، لكن سيرة الشيخ نور الدين ، الرواية الأولى لأحمد شمس الدين الحجاجى ، تكسر هذه القاعدة • وتؤكد لنا أن بعض البشائر قد تأتى أنضج من ثمار طال عليها الوقت على أغصان عجفاء •

والجانب الأول الذى يشد انتباهنا فى هذا العمل هو استفادته من فن السيرة الشعبية • ولا نقصد بالسيرة الشعبية هنا سيرة عنترة ، أو الظاهر بيبرس أو أبى زيد وحسب ، بل نقصد كل السير التى تناولها الخيال الشعبى العربى ، وأضاف اليها من ذاته ، خاصة سير آل البيت كما صاغها أتباعهم الشيعة ، وسيرة أئمة الصوفية كما صاغها المؤمنون بهم على مر العصور •

وهدفنا من توسيع مفهوم السيرة بهذه الصورة أن نؤكد الآتى :

- ان نموذج بطل السيرة المقاتل ليس النموذج الوحيد للبطولة فى هذا الفن الشعبى ، بل قد نجد الى جواره نموذج البطل الصوفى الذى يستمد قيمته من قدرته الروحية وحدها ، مثل السيد البدوى الذى سنستشهد به كثيرا فى هذه الدراسة •

- ان هناك نموذجا ثالثا للبطولة غير النموذج المقاتل والنموذج الصوفى ، يتمثل بشكل خاص فى الكثير من أئمة الشيعة مثل : على بن أبى طالب ، الحسين ابن على ، وزيد بن على زين العابدين •• وغيرهم •

وهذا النموذج يجمع فى ذاته بين النموذجين السابقين •




# العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد



● العمارة الشعبية فى حضن المعبد الفرعونى .



● شبكة مرتفعة ضد الهوام .



● زاوية شعبية للصلاة

● الحوائط المرتفعة والمشربية المفرغة فى الأقصر .






● الأساتذة د . نعمات فؤاد ، د . صبحى عبد الحكيم ، د . عبد الغنى سعودى ، صفوت كمال فى إحدى حلقات البحث فى الندوة العلمية .

# الوفاء للنيل



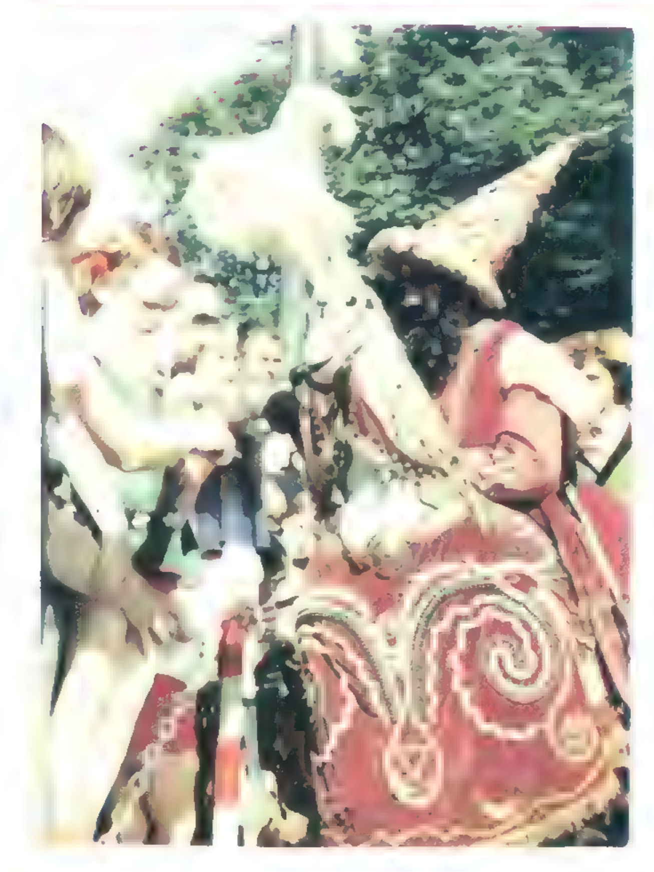


● اللواء أحمد حسن نائب محافظ القاهرة ، السيد سفير النيجر وعميد السلك الدبلوماسى الأفريقى بالقاهرة ، السيد المهندس عصام راضى وزير الرى .
● اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة فى حفل افتتاح معرض الكتاب المقام فى إطار الاحتفال بالوفاء للنيل .

● الأستاذ الدكتور أحمد هيكل ، والسيد سفير تركيا بالقاهرة ، والأستاذة الدكتورة سعاد ماهر فى الجلسة الافتتاحية لمؤتمر الفن التركى .
● جانب من حلقات البحث فى المؤتمر .
● ( لا يكونيك ) ودميته من فنون التتار المتوارثة فى بولندا .
● الحصان الدمية ، أحد اللعبات الشعبية ذات التأثير التركى .


الفن
التركي













# السجاد اليدوى
## فى سوق السلاح بالقاهرة



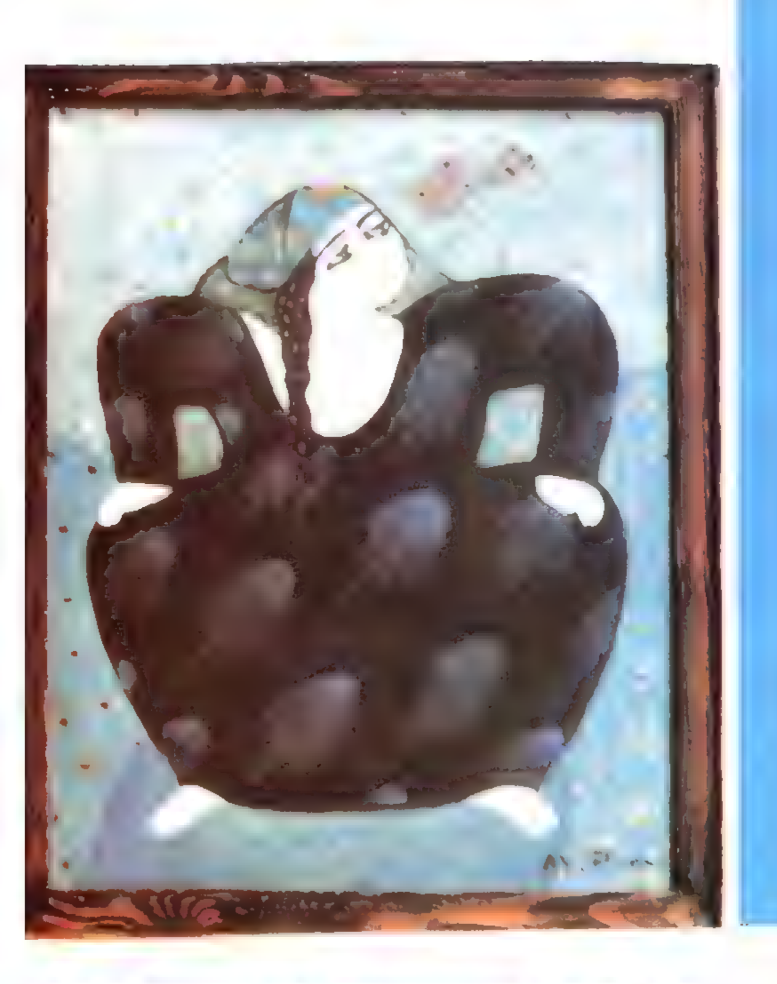
● مجموعة من الصور تبين مهارة الفتيات المصريات فى صناعة السجاد من خيوط الحرير .





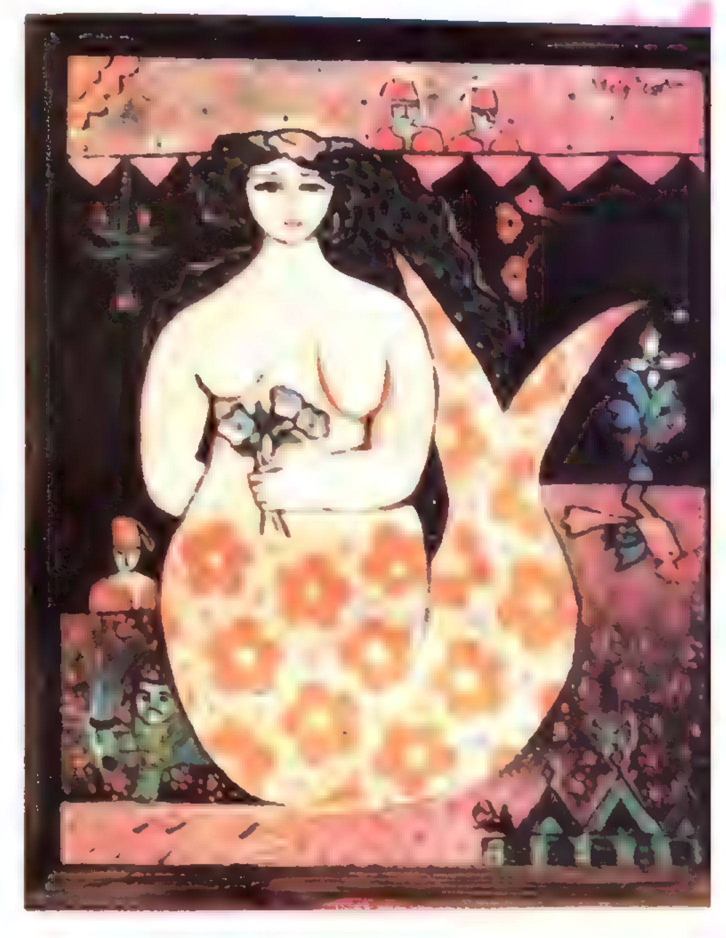


# حلمى التونى
# والتراث الشعبى



● ثلاث لوحات من أعمال الفنان حلمى التونى تعبر عن رؤيته للتراث الشعبى المصرى .













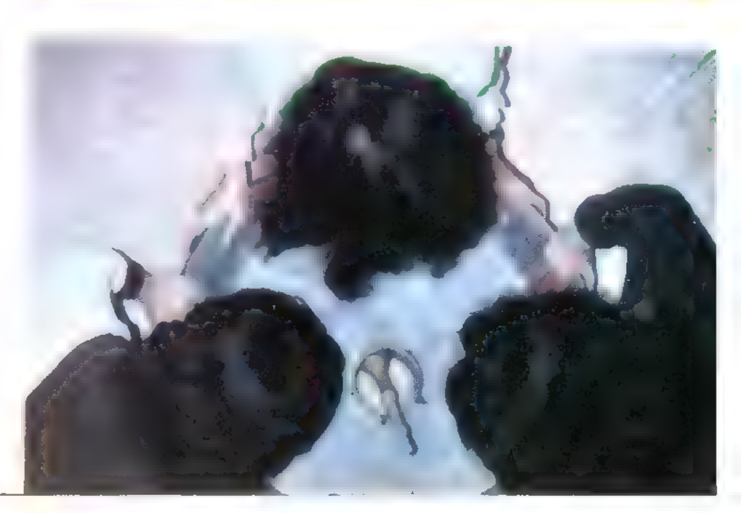

- مجموعة من الحرفيين الأصليين بآلات عملهم الشعبية مع مجموعة من المؤدين فى العرض .
- صاحب الدربكة فى حالة الميلاد الفنى .
- بوابة القاهرة القديمة ، واستخدام الفتيات والطشت فى تعبير رمزى .
- العرافات يكشفن عن مستقبل صاحب الدربكة ، مع استخدام ( الهون ) كآلة ايقاع موسيقية .

شكل (١) سيدة مسنة من قرية دابود الكنزية تدخل مفردات من الأبجدية اللاتينية ، وتستخدم خامة الصوف بدلا من السعف فى طبق من طراز « الورد الجديد » ، بناء على طلب التاجر ــ ١١ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٢) « سَنَاجِر » بلغة الفاديجا ، « شَعَلُوبْ » بلغة الكنوز ــ المصدر قرية الديوان ١٩٥٠ .

شكل (٣) ويتضح منه الأسلوب الحرفى المتبع فى صناعة المراوح بالنوبة القديمة ، وتظهر عملية بناء الأساس فى المراوح وهو مايطلق عليها « البداية » ــ منطقة دارو ــ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٤) « وَلِّيل » منطقة الكنوز ، الطراز الزخرفى النجم « ونجى » ــ يرجع تاريخ الصنع الى عام ١٩٥٠ .



# صنع السلال والأطباق فى النوبة



٣



١



٤

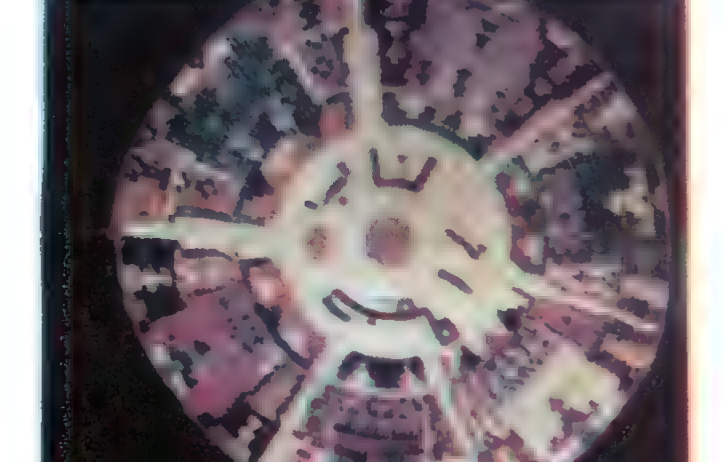
● **تعليقات الأشكال من ١ ـ٤ بالصفحة السابقة .**

شكل (٥) « وَلّيلْ » منطقة الكنوز ـ المصدر قرية المحرقة ، الطراز الزخرفى « الأولياء » يرجع تاريخ الصنع الى عام ١٩٦١ .

شكل (٦) الفنانة الشعبية سيدة جمعه « قرية الجعافرة » ، وهى من أمهر الحرفيات فى صنفر « الشَبَر والبرش » ـ ديسمبر ١٩٨٣ .

شكل (٧) سِمِجْ « برميل » ـ قرية غرب أسوان ـ المصدر نجع الجرانيز ـ غير متفق على طرازه الزخرافى ـ يرجع تاريخ الصنع الى ١٩٣٥ .

٢



٥





٨

شكل (٨) سيدة مسنة من توشكى مازالت تصنع الوليل « الطبق » ، وهى تبسط طرزه الزخرفية لانخفاض سعر الشراء ــ ٣٠ نوفمبر ١٩٨٣ .



٦



٩

شكل (٩) طبق من منطقة الكنوز يرجع تاريخ صنعه الى ١٩٥٠ ، ويطلق عليه النجم المجنح

شكل (١٠) سكرية من منطقة الكنوز يتضح فيها أسلوب « أبو سنه » طراز فتافيت السكر ــ ١٩٤٥ .



٧



١٠

وفى ضوء هذه النماذج الثلاثة يمكننا أن نقول بأن ثمة اطارا عاما لبطل السيرة الشعبية ، وهذا الاطار قد يختلف سعه البطل فى نقطة أو أكثر الا أنه رغم هذا يمثل الحدود العامة لبطل السيرة ٠

وهذه هى ملامح ذلك الاطار العام :

● أن يكون البطل سليل أسرة عريقة ، تجرى فى عروقه الدماء النبيلة ، حتى لو كان عبدا ( كعنتر ) أو مملوكا ( كبيبرس ) ٠

واذا كان التاريخ يكتفى بأن ينسب عنترة ــ مثلا ــ للأمير شداد كوالد له ، فان الخيال الشعبى لايكتفى بهذا ، ويضم زبيبة أمه أيضا الى زمرة الأميرات ، اذ كانت قبل أسرها واحدة من الأسرة المالكة فى الحبشة ثم دار عليها الزمان ٠ أما بيبرس الذى لا يعلم له أحد أصلا فقد جعله الخيال الشعبى ابنا لملك هو الآخر ، بل حدد اسم هذا الملك وموطنه ، وأصبح بيبرس بفضل هذا الخيال ابنا لشاه جقماق ملك خوارزم (١) ٠

● **فى كثير من الأحيان تدور النبوءات حول البطل قبل ولادته** لتضفى عليه طابعا غير عادى منذ اللحظة الأولى لوجوده فى هذا العالم ٠ ومن أمثلة ذلك أنه حين حملت الرباب فى ولدهاجندبة رأت فيما يرى النائم أن نارا تخرج منها وتحرق ملابسها ، وبالطبع أصابها الفزع ، وبحثت عمن يفسر لها هذا الحلم الغريب ، حتى جاء من يتقن تعبير الرؤيا فتنبأ لها بأنها ستلد ولدا يحسن ذكره ، وأنها ستكون عرضة للخطر عند ولادته ٠ وسرعان ما تحققت النبوءة بالفعل لتؤكد الطابع غير العادى لهذا البطل (٢) ٠

● **يحاط مولد البطل فى أكثر من سيرة بملابسات غريبة** قد تنتهى به الى أن ينشأ بعيدا عن أهله وموطنه ٠ والمثل الواضح على ذلك أبو زيد الهلالى ، اذ يحكى عن هذا البطل أن أمه رأت قبل مولده طائرا أسود ينقض على مجموعة من الطيور فيغلبها ، ويقتل الجانب الأكبر منها ، فأعجبت به ، ودعت الله أن يمنحها غلاما قويا مثله ، ولو كان فى سواده ٠ فاستجاب سبحانه لطلب المرأة وأعطاها الطفل القوى الأسود ، فما كان من الأب الا أن أنكره ، وانتهى الخلاف بين الزوجين برحيل الزوجة ( خضرة الشريفة ) عن الزوج قاصدة بلاد أبيها ، الا أن الصدفة تضعها فى طريق الأمير فضل بن بيسم ، فيأخذها الى دياره ، ويرعاها هى وولدها حتى يصبح الطفل شابا ، وتقوده الأقدار مرة أخرى الى أهله وبلاده٠

● **ترتبط طفولة البطل دائما بكسر المألوف** ، فاذا كان بطلا مقاتلا وجدناه يأتى بأفعال تدل على الشجاعة ، واذا كان بطلا روحانيا وجدناه يأتى بأفعال تدل على طابعه الروحى ٠

ومن نماذج البطل الشجاع فى طفولته عنتر ، الذى يروى أن الملك زهير قذف له وهو طفل بقطعة لحم ، فأخذها أحد الكلاب ، فجرى وراء الكلب ، وفشخ ضبه ، حتى كسر فكه ، وأخذ منه قطعة اللحم (٣) ٠

ومن نماذج البطل الروحانى : **عبد القادر الجيلانى** ٠٠ الذى كان يرفض أن يرضع ثدى أمه فى رمضان (٤) ٠

● **يخوض البطل المعارك المجيدة** ، ويقوم بالأفعال الخارقة التى تتحقق من خلالها ذاته ، ويعلو صيته اذا كان بطلا مقاتلا ، وتتحقق كراماته الباهرة اذا كان بطلا روحيا ٠

● **يرتبط البطل المحارب بقصة حب قوية ــ غالبا ــ مثلما نرى فى ارتباط عنترة بعبلة** ، بينما لا يشترط ارتباط البطل الروحانى بمثل هذه العلاقة ، بل ان سيرة مثل سيرة السيد البدوى تجعل عدم رضوخه لاغراء فاطمة بنت برى دليلا على قوة ارادته وعظمة روحه (٥) ٠

٥ ــ **يرتبط موت البطل فى بعض الأحيان بنبوءة تثير شفقة الآخرين عليه** ، وتجعل منه بطلا تراجيديا ، ومن أمثلة ذلك الحسين بن على الذى تقول عنه الروايات الشعبية : « لما حملت فاطمة بالحسين جاء جبريل الى رسول الله ( صلعم ) فقال : ان فاطمة ستلد غلاما تقتله أمتك من بعدك » (٦) ٠

ومن أمثلة ذلك **على بن أبى طالب** أيضا الذى يروى عنه أنه كان يعلم موعد موته قبل أن يموت ، وأنه لم ينم تلك الليله ، وانه لم يزل يمشى بين الباب والحجرة وهو يقول : والله ما كذبت ولا كذبت وأنها الليلة التى وعدت » ٠٠ ويقول « مايحبس أشقاها ؟ فو الذى نفسى بيده لتخضبن هذه من هذه » (٧) ٠

● تنتهى السيرة ، فى معظم الأحيان ، بذكر الجيل التالى للبطل الذى يحمل الرسالة بعده .

**بعد هذه المقدمة النظرية ننتقل الى الحديث عن « سيرة الشيخ نور الدين » ونبدأ بالبحث فى مدى انطباق الاطار العام للسيرة عليها ..**

**● الأصول الأسرية**

تبدأ سيرتنا ـ كما تبدأ السير الشعبية عادة ـ بالحديث عن الأصول العريقة لبطلها ، فتذكر أنه ينتمى للأسرة الحجاجية التى تعد من أكبر الأسر فى جنوب مصر ، وأن الشيخ « أبو الحجاج » صاحب المسجد الشهير فى الأقصر هو جده البعيد ، والشيخ يونس الحجاجى الذى كان « أحد ثلاثة رجال أقاموا حكومة عرفية فى اقليم كبير يمتد من حدود مديرية سوهاج الى وادى حلفا » هو أحد أجداده الأقربين . وقبل انتهاء الفصل الأول من الرواية تكون قد نجحت فى اقناعنا بأن تاريخ مدينة الأقصر الاسلامى هو تاريخ الأسرة الحجاجية ، التى ينتمى اليها الشيخ نور الدين .

**● نبوءات الحمل والميلاد**

تروى سيرة نور الدين أن شقيقا له أخذ جاموسته ذات يوم ليحممها فى النيل ، فأخذه التيار ولم يعده . وحزن الوالد « مصطفى » على ولده ، تأثر ، بكى ، حتى جاءه الشيخ أحمد أبو شرقاوى أحد أقطاب الصوفية فى الصعيد ، ودعاله دعوة تختلط بالنبوءة ، قال :

« اللهم أجبر كسره بنور الدين أبو البركات ـ أصبر يا مصطفى فان الله مع الصابرين وسيخلفك الله بمن هو خير منه . اذهب الى بيتك » (٨) .

بعدها ذهب الأب ، ونام مع زوجته ، وبعد تسعة أشهر كاملة ، لا تزيد ولا تنقص ولد نور الدين . هذه هى النبوءة الأولى ، بعدها تأتى نبوءة أخرى تبرر التسمية .. فحينما كانت أم نور الدين حاملا رأت فيما يرى النائم أن نورا سقط فى حجرها ، فقررت منذ هذه الساعة أن تسمى ولدها نور الدين .

**● الفروسية**

اذا كان أبطال السير المقاتلين يتصفون بالفروسية فنور الدين أيضا بدأ حياته فارسا ومع أن أسرته كانت أساسا أسرة زعامة روحية الا أنه قد استطاع لأول مرة فى تاريخ الأسرة أن يجمع بين قوة الروح وقوة الفرسان .

وتتجلى فروسية نور الدين فى لعبه بالمرماح ، فالجميع يشهدون أنه لم يهزم قط . نازل أكثر منشخص وهزمهم حتى أن الحاجمحمد أبو عواض المشهور بقتله لملتزم الكرنك التركى طلب منه أن يكتفى بما هزم اليوم ، مشيرا الى أن هزيمته للفرسان كانت عن طريق البركة ، حيث نازل على زيدان المشهور بفارس التماسيح فهزمه، وبلغت براعته فى النزال حدا جعل الناس يتركون راقصاتالموالد وألعابها ويتحلقون حوله يشاهدون آيات نبوغه .

وبعيدا عن المرماح أيضا يظل نور الدين مقاتلا صلبا ، حدث ذات مرة أنه كان يستحم فى النهر وما ان خرج حتى وجد رجلين من قطاع الطرق يحاصرانه ، الأول معه بندقية ، والثانى معه شومة ، ومع أنه كان دون سلاح الا أن خفة حركته وقوته الجسدية غيرت الموقف تماما لصالحه ، اذ انتهز فرصة انشغال أحدهما بتفتيش الملابس وخطف الشومة من يد الآخر ، وراح يتابع حركته بضرب صاحب البندقية حتى سقطت فالتقطها وألقاها بعيدا فى النيل ، ثم راح يوجه ضرباته بالشومة الى ساقى الرجلين وقد تعالت صرخاتهما يطلبان الرحمة .

وحدث ـ فى مرة أخرى ـ أن واجه جمعا من خفراء الآثار وحده ، دون سلاح وانتصر عليهم جميعا .

كان من عادة نور الدين النزول الى البربى ( المعبد الفرعونى القديم ) لأداء الصلاة والائتناس بأرواح أجداده ، الا أن الحكومة عينت بعض الخفراء لحراسة البربى ومنع الدخول اليها ، وتعارضت رغبة نور الدين مع واجب الحراس ، ونشبت المعركة ، واذا بنور الدين الأعزل « يختطف عصا من أحدهم ، وأخذ يضرب بها الخفراء الذين عجزوا عن النيل منه . تروى الروايات أن وجه نورالدين قد تغير وكأنما لبس لبدة أسد . بصيرى العبادى

( صديقه ) يحلف بأن الخضر عليه السلام قد مسه بقوته العظمى ، حتى ان محمدا وبصيرى العبادى وقد جاءا لينقذاه خافا أن يقتل نور الدين الخفراء فأخذا يمسكان به ليمنعانه عنهم ، لكن نور الدين لم يهدأ . ضرب محمد وبصيرى .. كسر ذراع رجل منهم وأصاب اثنين برضوض شديدة » (٩) .

ورغم قوة نور الدين الجسدية الا أنه لا يمثل القوة الغاشمة التى عرفت عن بعض الأبطال الشعبيين ، بل يزاوج بين القوة والعقل ، لذلك فحين يحاصره الانجليز هو ورجاله فى مخبأ ، بأحد الجبال ، أثناء ثورة ١٩١٩ ، ويرى أن المواجهة مع الخصم لن يترتب عليها أى نصر ، يقرر الانسحاب ، وعندما يقول له سيد أبو حسين الزغابى ، حفيد الزناتى خليفة وعمدة الغرب : « احنا جايين هنا علشان نموت » يجيبه : « لا احنا مش جايين علشان نموت .. احنا جايين عشان نهزم الانجليز ويسيبوا بلدنا .. وأهو احنا هزناهم .. يا زغابى الحرب خدعة .. ومتبقاش زى جدك الزناتى خليفة .. بطل وشجاع لكن ضيع الغرب كله » (١٠) .

ويزاوج نور الدين أيضا بين القوة والحيلة . مع ان الحيلة فى السير الشعبية تناط عادة ببعض الأشخاص المحيطين بالبطل ( مثل شيبوب فى سيرة عنترة ) .. ونرى هذه الحيلة عند عودة بطلنا مع صديقه بصيرى من السودان بالجمال .

لقد هجم اللصوص على بصيرى ، وأخذوا منه مئة وخمسة وسبعين جملا وحين علم نور الدين بالأمر مضى وحده وراء اللصوص ، ولم يلبث أن عاد بالجمال المئة والخمسة والسبعين ، وبالجمال التى سرقها اللصوص فى مرة سابقة ، بل وبما ولدته هذه الجمال منذ سرقت ، ولم تكن استعادة هذه الجمال نتيجة قتال مع اللصوص ، بل كانت نتيجة الحيلة ، اذ هرب بها دون أن يشعر به أحد أو يخوض قتالا مع أحد .

**والى جوار الفروسية بمعنى القوة نجد لدى نور الدين أيضا الفروسية بمعنى الخلق النبيل ، تماما كما نرى فى كل السير الشعبية .**

ومن شيم الفروسية عند نور الدين الرحمة بأعدائه ، فعندما كان يقود الكفاح ضد الانجليز أثناء ثورة ١٩١٩ لم يكن حريصا على قتل جنود الاحتلال الذين يقعون فى يده ، ما دام قادرا على تحقيق هدفه ـ ازعاج الانجليز ـ دون قتل .

ومن شيم الفروسية عنده الرحمة بالحيوان ، فأثناء العودة من السودان يتصادف أن ناقة تلد فى الطريق ، ويقف بصيرى صاحب القافلة حتى تتم الولادة ، ثم يقرر أن يأخذ الأم ويترك الوليد ، الا أن نور الدين يتصدى له :

« ـ سيب الناقة يا بصيرى .. احنا مش حناخدها معانا .

ـ وأسيبها ليه ؟

ـ يا راجل خلى عندك رحمة .. تاخد أم من ابنها .. سيبها زكه عن مالك .. سيبها وأنا أدفع ثمنها لعل الله يجد لها مخرجا » (١١) .

وتنتهى المناقشة بترك الأم مع الوليد ، دليلا حيا على رحمة نور الدين .

## ● القدرة الروحية

وقدرات بطلنا الروحية عديدة ، لكنا نتركها الآن لنقف عندها بشكل تفصيلى بعد قليل ، عندما نتحدث عن الأسطورة .

## ● الحب

والحب فى حياة نور الدين رومانسى ، من أول نظرة . ذهب ليدفع الايجار لصاحب المنزل الذى كان يسكنه فى القاهرة ، حين كان طالبا فى الأزهر ، فرأى ابنته ، فوقع فى هواها لساعته ووقعت هى الأخرى فى هواه . ولأن بطلنا رجل حريص على دينه فقد تحول الحب الى محنة له ، خاصة أن الفتاة التى أحبها كانت تبادله حبا بحب ، وتتوق الى أن يلمسها ويقبلها ويخلو بها ، وأن الظروف المحيطة كانت مواتية له ، ليخطىء لو شاء ، بل ان هذه الظروف سمحت له ذات مرة بالخلوة ، ووصل فيها الى حد تعرية جسد الحبيبة التى راحت تئن تحت وطأة الرغبة ، لولا أن صوتا داخله منعه من الخطأ ، ففر وقصة يوسف تطارده ، والآية القائلة : « فراودته التى هو فى بيتها عن نفسه ، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله » تلح على وجدانه .

وبدأ عذاب الضمير ، وجاء عقاب النفس

بالامتناع عن المأكل والمشرب حتى أدركه شيخه « الطيب » ليؤكد له طهارة نفسه ، ويعيد له استقراره النفسى بآية أخرى من سورة يوسف :

« يا نور الدين قرأت آية وتركت آية .. نسيت « همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه » ولقد رأيت برهان ربك يا نور الدين ، ان الله جميل يحب الجمال فأراك الجمال لا ليفتنك وانما ليثبتك ولقد ثبتك الله .. فاسكن أيها الحبيب للحبيب ولا تفسد الحب بالقنوط . ستتزوجها يا نور الدين » (١٢) .

ويعقد نور الدين قرانه فعلا على حبيبته ( عطيات ) الا أن الزواج لا يتم ، لأن عطيات تتوفى وكأن الله يمتحن بها صبر عبده نور الدين.

واذا كان نور الدين هنا عاشقا ، فهناك قصة حب أخرى هو فيها المعشوق ، بطلتها امرأة غجرية ( رفيقة ) تحترف الرقص والدعارة ، وقعت فى عشق نور الدين ، وظنت أنها تستطيع بحيلها أن تأتى به اليها الا أنها فشلت ، فقررت أن تعتمد على مالها ، وعرضت على بصيرى مئة جنيه ذهبا مقابل أن يدبر لها لقاء مع نور الدين ترى فيه لون عينيه ، لكن المال أيضا لم ينفع ، فدارت وراءه فى البلاد علها تظفر به ، حتى أصابها اليأس .

وقد استمرت هذه العلاقة طويلا ، وانتهت بأن جعل نور الدين رفيقة تتوب على يديه وتتزوج من سيد أبو حسين حفيد الزناتى خليفة .

وتذكرنا هذه القصة الأخيرة بالقصة التى صاغها الخيال الشعبى بين السيد البدوى وفاطمة بنت برى ليثبت بها قدرة البطل الصوفى على مقاومة أى اغراء .

● **نبوءة الموت**

تنبأ نور الدين بوفاته ، وقال لابنته بثقة « ده أنا حاموت السنة دى » (١٣) وتنبأ له ولده ( محمود ) أيضا بالوفاة ، فبينما كان نائما رأى فى منامه والده فى أرض أجداده بجوار مشايخ عطية وقد تحولت الى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه .. ولا تلبث أن تتحقق النبوءتان ، وبطريقة لا تخلو من غرابة ، تشعرنا بالجو الأسطورى ، فعندما يأتى الشيخ مرض الموت تنادى روحه أبناءه من كل البلاد التى يسكنونها ليحضروا اللحظات الأخيرة له ، ويراهم ويرونه قبل الفراق .. والأغرب من هذا أن الأطباء الذين زاروه جميعا أكدوا سلامته لكنه كان يعرف ما لا يعرفون ، لذا راح يستعد له ، فطلب الحلاق ، وهذب شعره وذقنه ، وأمر ولده أن يرد الأمانات الى أهلها ، وأن يواصل الأعطيات للمحتاجين الذين حددهم ، وأوصاه بما يريد ، ثم قضى ليلته فى التسبيح والدعاء .. وأخيرا سقط مصابا بجلطة فى المخ أودت به الى حيث شاء ربه .

● **ما بعد الموت**

وفى هذه المرحلة نرى كيف يبدأ الجيل التالى ممثلا فى الحاج حجاجى فى تحمل الرسالة ، كما نرى اختلاط الحقيقة بالأسطورة ، اذ يتبين محمود ( ابن الشيخ ) وهو يقف أمام أحد التماثيل الفرعونية أنه يقف أمام نور الدين ، وأن نور الدين لم يكن شخصا عابرا فى حياة هذه المدينة ( الأقصر ) لكنه كان هنا دائما ، فى صورة كاهن ، أو قسيس ، أو شيخ .

وهكذا نصل الى ختام سيرة نور الدين ، ولعله بات واضحا من استعراضها أنها تعتبر سيرة نموذجية من حيث انطباق معظم ملامح الاطار العام للسيرة عليها . وهذا هو الهدف الأول الذى تريد الدراسة أن تثبته . ومن المناسب بعد أن أثبتناه أن ننتقل للهدف الثانى وهو : ايضاح البعد الأسطورى فى روايتنا .

ترتبط الأسطورة فى روايتنا أساسا بالشيخ نور الدين ، وتتجسد من خلال علاقاته بعدة أشياء أولها : المظاهر الطبيعية .

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها نور الدين « النجم ذو الذنب » ، هذا النجم الذى ارتبط ظهوره بمولد الشيخ ، واحتل موقعه فى السماء متألقا طوال حياته ، واختصه بنوره أمام الآخرين ككرامة ناصعة للشيخ ، ثم اختفى فى نهاية الأمر عند موت صاحبه حتى أن بصيرى علم بموت نور الدين حين رأى النجم يختفى ، دون أن يبلغه أحد بالنبأ .

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها الشيخ نور الدين أيضا النهر .

والنهر فى الرواية ليس كمية من الماء تسير فى رحلة معلومة من المنبع للمصب ، لكنه كائن حى ، يذكرنا الى حد ما بالآلهة الوثنية ، فى اصرارها على القرابين البشرية ، النهر فى روايتنا يأخذ كل عام طفلا كأضحية ، ويأخذه فى مكان معين كأنه اختاره دون بقية الأماكن ليكون مذبحه . لكنه فى الوقت نفسه رحيم بمن تربطهم به صلة روحية ( كأنهم كهنة الآلهة القدامى ) ونور الدين هنا اشبه بهؤلاء الكهنة .

**ونظرا للعلاقة الروحية التى تربط نور الدين بالنهر فان نور الدين لا يستطيع أن يمنع نفسه عنه ، وما أن يراه** حتى يلقى بنفسه اليه كما يلقى الحبيب بنفسه بين أحضان حبيبه ، ولا يهدأ « حتى يلمس روح النهر » ، ومقابل هذا فالنهر يستجيب لنور الدين فورا اذا طلب منه شيئا ، خاصة اذا كان الطلب مشفوعا بالأداء الطقسى ..

ومن المشاهد الممتازة التى تبرز هذه العلاقة ذات الطابع الأسطورى بين نور الدين والنهر ، هذا المشهد الطقسى الذى يؤديه نور الدين حين يأتى النيل شحيحا طلبا للفيضان .. فى هذا المشهد يأخذ الشيخ منديلا مملوءا بتراب جبانة الأجداد ، ثم يمضى الى النهر فجرا وهناك يخلع ملابسه ، ويسبح سباحة غريبة ويقفز فى منطقة معينة ، ويغوص الى عمق العمق ، وينثر تراب الجبانة ، ويقرأ سورة ياسين ، ويدعو ( موائما بين المشهد كله وبين العقيدة الاسلامية ) :

« يا رب النيل ، ورب الأرض ، ورب البشر ، ورب كل حى وجماد ، ورب ما يعلم وما لا يعلم ، خفف عنا الضر ، ارفع عنا البلاء ، وارفع الماء لنا منة وثوابا منك » (١٥) .

واذا بماء النهر يتغير الى الحمرة ( علامة الفيضان ) قبل أن يغادره نور الدين .

ومن مظاهر الطبيعة التى يرتبط بها الشيخ شجرة الجميز العتيقة المطلة على النهر .

لقد اختار النيل المكان المجاور للشجرة دون غيره ليأخذ عنده أضحياته ، جعل منه مذبحه يتلقى فيه قرابينه ، وعند هذه الشجرة غرق عبد الرحيم شقيق بطلنا ، الذى عوض الله والده عنه بنور الدين ، ومن هنا نشأت علاقة غامضة بين نور الدين والشجرة .

والحقيقة أن الشجرة تشبه نور الدين من حيث انها تضرب بجذورها فى الأعماق البعيدة ، لذا كان طبيعيا بعد وفاته ، أن يتقرر قطع الشجرة .

وكما يرتبط الشيخ بمظاهر الطبيعة يرتبط أيضا بعالم الروح ، وبصورة تتخطى قواعد الزمن . ولعل العلاقة الخاصة بينه وبين الملوك المرسومين على جدران البربى تبرز ذلك .

سقط نور الدين ذات يوم ، فى صباه فى البربى وهو يلعب ، وعند سقوطه أرعبه الظلام ، كاد يصرخ ، غير أنه لم يلبث أن تعود على ظلمة المكان ، ثم بدأ يتبين الرسوم الجدارية ، وسرعان ما شعر بأنه يعيش فى عالمه ، وأن شيئا يسحبه الى السماء ، يشده نحو قوة عليا تسيطر عليه ، شعر بحب الله ، حبا بلا خوف صافيا نقيا ، تحرك داخل الفناء فى البربى ، أصابه يقين أن هذا المكان مقدس مثله مثل المسجد أو الساحة . انه مسجده هو .. صنعه الله له ليصلى فيه بجوار هذه الوجوه التى يعرفها ، تذكر جده الكبير أبا الحجاج فقد بنى مسجده فى مثل هذا المكان ، وقف وسط الفناء ، تصور مكان القبلة ، نوى الصلاة ، أخذ يرفع صوته وهو يرتل القرآن الكريم ، أنهى صلاته وعاد الى ترتيل القرآن ، وجد متعة وهو يرفع صوته بالورد الذى يتلوه أهله فى كل مناسبة دينية ، أخذ ينشد : « تباركت يا الله ربى لك الثناء » لم يكن ينشدها وحده ، انه متأكد من ذلك ، فلقد تعالت أصوات أصحاب هذه الصور ، خرجوا من أماكنهم ، شاركوه الذكر .. لم يفكر فى الخروج من البربى ، حين يتعب سينام مع أهله نعم ، أنهم أهله .. وجدهم .. اكتشفهم » (٢٥) .

**هكذا يعبر بطلنا الزمن ليصل الى عالم بالغ القدم ، ويقيم علاقات روحية مع أجداده أصحاب هذه الصور** ، أجداده الملوك / الآلهة الذين جمعوا بين الناسوت واللاهوت ، وليقيم علاقة أخرى ذات خصوصية مع الله رب العالمين ، مؤكدا البعد الاسطورى فى شخصيته .

وقد ذكرنا منذ قليل كيف رأى محمود

( ابن نور الدين ) فى آحد التماثيل الفرعونية صورة أخرى لوالده ، كما أن رفيقة تقول فى موضع آخر ان « عيون الشيخ واسعة وممتدة فى خط مرسوم كأنها عيون خارجة من رسوم جدران معبد الأقصر القديمة » (١٦) ٠

ان هذا الربط الذى قدمه شمس الدين الحجاجى بين بطله وبين هذه الصور والتماثيل قد أضاف الى هذا البطل بعدا أسطوريا قويا ، أسهم فى اثراء شخصيته من الناحية الفنية بكل تأكيد ٠

ولا تنتهى العلاقة بين الشيخ نور الدين وعالم الروح عند حدود علاقته بأجداده الفراعنة ، بل تتخطى ذلك لنراها فى صورة اسلامية صوفية، يلعب الشيخ الطيب ( أستاذه ) الدور الرئيسى فيها ٠

والشيخ الطيب - ككل أقطاب الصوفية - له قدرات غير عادية ، اذ يستطيع مثلا أن يوجد فى مكانين فى وقت واحد ، وأن يقطع المسافة مهما بعدت فى خطوات قليلة ( صاحب خطوة بالتعبير الصوفى ) ، وأن يعرف ما يصيب أحباءه رغم ما بينهما من بلاد ، كما يستطيع أن يعرف الغيب ، بل ويرى ، ويقود جواده الأبيض رغم أنه كفيف ٠

هذا الشيخ الطيب نراه دائما كامنا فى خلفية صورة نور الدين كعنصر دائم لتأكيد الجانب الأسطورى عنده ، ومن أمثلة ذلك :

● حين يضرب نور الدين الخفراء لأنهم منعوه من دخول البربى ، يشعر الشيخ الطيب بما حدث ، ويأتى وقت اشتداد الأزمة لينهيها ، وليقدم لنور الدين نصيحة غالية صاغت حياته كلها بعد ذلك :

« يا نور الدين ٠٠ لا تبحث عن الخلوة بعيدا عن الناس ٠٠ فأنت للناس ٠٠ قد يخلو العبد الى الله وهو بين الناس » (١٧) ٠

● حين يعاقب نور الدين نفسه لأنه كاد يخطىء مع عطيات يشعر الشيخ الطيب ، المقيم فى أقاصى الصعيد ، بمحنة صاحبه ، فيأتيه ليخرجه من أزمته ، ويتنبأ له بالزواج منها ، بل ويذهب معه فيخطبها له ٠

● حين يتشكك أعمام نور الدين فى القاهرة فى خبر مجىء الشيخ الطيب وقوله له بالزواج من عطيات ، يخبرهم نور الدين بأن الشيخ الطيب سيصلى المغرب فى الحسين ، رغم عدم تحديد موعد معه من قبل ، فيذهبون جميعا الى المسجد للتأكد بأنفسهم ، فاذا بهم يقابلون الشيخ الطيب فعلا ٠

● حين تتوفى عطيات ويعانى نور الدين مرارة الفراق يأتيه الشيخ الطيب ، ويزيل ما بينه وبين العالم الآخر من حجب ، حتى يشعر انه يعيش مع عطيات « عالما واحدا يفصلهما حاجز ما أسهل اجتيازه بين الحياة والموت » (٢٨) ٠

★ يعطى الشيخ الطيب لنور الدين العلم اللدنى والاحساس بالسلام بأن يمد يده الى صدره فى الناحية اليسرى ، مجاورا للقلب ، ويدعو له :

« اللهم امنحه يقينا بك ٠٠ ويقينا بالناس وسلاما يدوم معه فى الحياة والموت » (١٩) ٠

● حين تشكو الأقصر من بيت الدعارة يتنبأ الشيخ الطيب بأن نور الدين سيغلقه ( وبالفعل يتم هذا ) ٠

هكذا تضفى العلاقة بين الشيخ الطيب والشيخ نور الدين بعدا أسطوريا على بطلنا وعلى الرواية كلها ٠

وتتناثر فى الرواية أمور عديدة ، صغيرة ، تؤكد طابعها الأسطورى بشكل دائم مثل :

● تنبوء الشيخ أحمد أبو شرقاوى بميلاد نور الدين ، وكذلك حلم أم نور الدين بأن نورا يسقط فى حجرها وتنبوء نور الدين لنفسه بالموت ٠

● سقوط ابنه محمود فى مقبرة جديه أحمد ويونس ، ومشاهدته لجثتيهما دون أن يطرأ عليهما البلى رغم طول العهد بدفنهما ، وملاحظته أن والده صورة طبق الأصل منهما ٠

● التطابق الكامل بين عطيات وصورة المرأة المرسومة على جدران المعبد ، ثم بين عزيزة ( فتاة الأقصر التى انقذها الشيخ نور الدين من الموت وزوجها ممن تحب ) وبين عطيات ، مما يذكرنا بفكرة التناسخ ٠

ان هذه الروابط بين الانسان وبين عناصر الطبيعة ، وبينه وبين الله ، وابراز قدرة الانسان على كسر قوانين الطبيعة بالاتصال الروحى عن بعد ، وقهر المسافه والزمن ، وكذلك فكرة العلم اللدنى ، وفكرة عدم فناء الجسد بعد الموت ، وفكرة التناسخ .. كل هـذه الأشياء تبين لنا كيف استطاع شمس الدين الحجاجى أن يستفيد بعناصر الأسطورة فى بناء شخصية بطله ، وفى اقـامة صرحه الفنى .

ومن الجـوانب التى تسـتحق الحديث فى روايتنا : الجانب الملحمى (٣٠) .. والمعروف أن الملحمة تشترك مع السيرة فى أن كلا منهما تدور حول شخص يتصف بالبطولة ، وانهما يعتمدان على الطريقة القصصية ، ويتسمان بالطول البالغ ، وعلى هذا يمكن القول بأن « سيرة نور الدين » تشتمل على ملامح ملحمية لا تحتمل المناقشـة لمجرد أنها تنطبق عليها الشروط العامة للسيرة ، الا أننا رغم هـذا سنقف عند نقطتين نراهما هامتين وهما :

● **الجانب البطولى فى شخصية نور الدين**

● **ارتباط شخـصية نور الدين بمغزى قومى عام .**

ولسنا فى حاجة الى اطالة الحديث عن الجانب البطولى لبطل سيرتنا ، فقد فصلنا القول فيـه كثيرا اثناء الحديث عن السيرة ، والأسطورة .. لكنا نريد أن نناقش مسألة واحدة هى : هـل يتعارض بعد البطولة الروحية فى روايتنا مع بعد البطولة ذات الطابع الحربى فى الملاحم الغربيـة الشهيرة ؟

فى رأيى أنه لا تعارض ، لسببين ، الأول أن نور الدين يتسم بجانب قتالى الى جوار الجانب الصوفى ، والثانى هو أن الشروط الغربية للملحمة ليست قرآنا منزلا ، ومن المؤكد أن الملاحم الشرقية تختلف عن هذه الشروط ومع هذا لا خلاف على أنها ملاحم ، وشاهنامة الفردوسى ، والمهابهارتـا الهندية دليلا على ذلك ، فلماذا لا يكون للملحمة فى أدبنا العربى بعض الخصوصية التى تميزهـا عن أعمال هوميروس وغيره من كتاب الغرب ؟

أما مسألة ارتباط الملحمة ببعد قومى ، وهـو الجانب الثانى الهام فى البطل الملحمى بعد صفـة البطولة ، فانه فى روايتنا يبدو واضحا الى أبعد حد ، ويمكن تحديده كما يلى :

« هناك ارتباط وثيق بين الحضارة المصريـة وبين الدين منذ أقدم العصور والى الآن » .

وهذا المعنى يتأكد لنـا من أشياء عـديدة أهمها :

● التأكيد على وجـود البربى الفرعونيـة بجوار الساحة الاسلامية .

● عثور بعثة الحفر على كنيسة مسيحيـة تحت الساحة الاسلامية ، ثم المعبد الفرعونى تحت الكنيسة .

● التشابه بين نور الدين والملك الفرعونى ذى الطبيعة البشرية الالهية .

● الدور البارز الذى تشير اليـه الرواية للأسرة الحجاجية فى جنوب مصر ، كأسرة دينيـة ليس لها اهتمام يذكر بالسياسة أو دور اقتصادى كبير .

● دور نور الدين نفسه كرجل دين فى حياة مدينته ، حيث نراه يغلق الماخور ، ويزوج العاهرات بعد أن يتبن على يديه ، ويستر عـلى الخاطئات ، ويعيد الشاردين عن أرضهم للارتباط بالأرض ، ويحفظ الأمانات لأهلها ، ويرعى الفقراء ويساعد المحتاجين ويحطم بقايا الطبقيـة فى مدينته .. حتى ليخيل الينا أنه محور الحياة فى مدينته .

ان هذه الأشياء جميعا تؤكد الطابع القومى والملحمى لبطولة نور الدين ، وتضيف لروايتنا بعدا هاما يسهم فى اثرائها من الناحية الفنية .

ولم يكتف الحجاجى بالاستفادة من السـيرة الشعبية ، والاسطـورة ، والملحمـة من حيث التكنيك ، بل استفاد أيضا بنصوص عديدة من الأدب الشعبى ، وهذه نماذج لذلك :

● أراد المؤلف أن يبرز معاناة رفيقة فى حب نور الدين فجعلها تغنى جزءا من السـيرة الهلالية يجسد ما بداخلها :

جرح الغرام مكار احتار الطبل به فيه
من جرح تقولوا آه اشحال أبو ميه
قسموا البلا نصين طلع الكبير ليه
عيان ورايح اموت ما تقليبوش فيه
تسعة وتسعين دكتور غير التمرجية (٢١) ٠

● وأراد أن يضفى على رحلة العـودة من السودان مزيدا من الصدق فاستخدم مقاطع من حداء الابل :

السفر داير لوراى وبصاره
وبندقية والعفش لاى ساره
وجملا ساوى صبيا فنجرى
وأبدا ما يتخون الجاره (٢٢)

والحقيقة ان المفردات غير معروفة ، والمعـنى غير مفهوم ، الا أن هذا لا يهم ، لأن التأثير هنا لا يأتي من الفهم الجزئى ، بل من الصور العامة ٠

● وعندما توفى نور الدين لجأ كاتبنـا الى فن العديد لتجسيد الحزن :

من يوم ما غابوا حتى المواوى غاب
ولا عمرت الجلسات خشم الباب
ما للمصلى اليوم ما صلى
ولا سمع الجاره ولا على
طريق الجوامع تبكى عليك تبكى
تبكى على من كان يروح ويجى (٢٣)
...... » ٠

ولا شك أن هذه النصوص قد أثرت العمل ، وأضفت عليه مسحة شعبية واضحة ٠

وبناء الحدث فى روايتنا يختلف عما نراه فى كثير من الروايات الأخرى ، فهو لا يسير مـع الزمن الى الأمام بشكل مطرد من أ الى ب الى جـ ٠٠ وهكذا :

أ ب جـ
.... ى

لكنه يمضى فى طريق متعرج يبدأ من الحاضر ثم يرتد الى الماضى ثم يعود مرة أخرى الى الحاضر وهكذا دواليك فى كل فصل تقريبا :

الماضى استرجاع الحاضر
الحاضر

أى أن كل فصل يبدأ بالحديث عن شخصية معينة فى الحاضر ، ثم ترتد هذه الشخصيـة بالذاكرة للماضى « فلاش باك » لتبرر ـ غالبا ـ جانبا من جوانب نور الدين ، ثم تعود بعد الانتهاء من التذكر للحاضر مرة أخرى ٠

وقد ترتب على ذلك أن الزمن فى الرواية أصبح ذا طبيعة مزدوجة :

● زمن حاضر ( ضيق جدا )

● زمن ماض ( واسع جدا )

**تبدأ روايتنا باعلان مصلحـة الآثار أنهـا ستهدم الساحة ( = مكان للعبـادة واستقبال المريدين وأبناء السبيل واطعامهم وايوائهم ) ثم تجرى معظم أحداث الرواية فى يوم هدم الساحة ، وبعدها لا تستغرق الرواية زمنا ، بل تقفز فوقه الى نهاية الصيف لنرى الشيخ يسلم الروح لبارئها ٠٠ هذا هو الزمن الحاضر فى روايتنا ، أما الماضى فانه يمتد الى حوالى ثلاثة ارباع قرن ، هى حياة نور الدين ، وفيها لا نرى نور الدين وحده ، بل نرى مصر كلها ، وما طرا عليها من تغيرات ٠**

وفى رأيى أن ضيق مساحة الزمن الحاضر أعطت الرواية ميزة التكثيف ، كما أن اتسـاع مساحة الماضى أعطتها ميزة الثراء فى الأحداث ، وهذا يحسب للكاتب دون جدال ٠

ولعل النقطة الوحيدة التى تحتمل النقاش فيما يتعلق بالبناء والزمن الروائيين هى أن أحمد الحجاجى لم ينه الرواية بموت نور الدين ، بل واصل بناءه الروائى واستكمل أبعاد الشخصيـة بعد موت البطل ( عن طريق الاسترجـاع ) وفى رأيى أنه لو كان أخر الوفاة الى الفصل الأخـير لكان أفضل من الناحية الدرامية ٠

وقد ناقشت المؤلف فى هذه النقطة بالذات فصرح لى بأنه كان يقصد من وراء هذا أن يؤكد على استمرارية نور الدين بعد موته من خـلال روايات الناس عنه ، وهو تبرير معقول ، لكنى أعتقد أن هدف المؤلف كان يمكن تحقيقه مـع تأخير الوفاة للفصل الأخير ، وذلك من خـلال أشياء بسيطة موجودة فعلا فى البنـاء الروائى مثل : التأكيد على أن الحاج حجاجى ، ابن الشيخ الكبـير ، قـد حل محل والده وأصـبحت له الملامح نفسها ٠

على أية حال هذه وجهة نظرى ، لكنى أعترف أن روايتنا رغم هذا حافظت على تماسكها وجاذبيتها للنهاية ·

**ولا تقل قدرة المؤلف على بناء شخصياته عن قدرته على بناء أحداثه** ، وحتى لا يطول الحديث سأكتفى هنا بالوقوف عند أربع شخصيات فقط : رفيقه ، دياب ، محمود ، بصيرى ·

ورفيقة هى أعقد الشخصيات فى روايتنا من الناحية البنائية ، لكثرة التحولات العنيفه التى تمر بها ، ويكفى أن نعرف أنها بدأت عاهرة ، وانتهت حاجه وزوجه لرجل من احفاد الزناتى خليفة ··

لقد استطاع شمس الدين الحجاجي أن يرصد بمهارة هذه الشخصية ، وصورها لنا فى البداية راقصة موالد ، تجيد الغناء ، جميلة ، واثقه من نفسها ، لا تعطى جسدها الا لمن تختار ، وتمتنع عن أى شخص عندما لا تريد ، ثم صورها لنا بعد ذلك وقد فتنها نور الدين الى حد انها عرضت على بصيرى ( صديقه ) مئة جنيه ذهبا مقابل أن يدبر لها لقاء معه ترى فيه عينيه ، وتركت اهلها ورحلت وراءه الى مصر وهى لا تعرف مكانه بالتحديد على أمل أن تعثر عليه ، ثم انتقل فى تصويرها الى مرحلة جديدة يئست فيها من الظفر بنور الدين وان استقر حبه فى داخلها ، والغريب أن هذا الشعور السامى لم يستقر لديها الا وهى المسئولة عن بيت الدعارة الوحيد فى الأقصر ، ليصبح تصوير هذا التناقض شيئا غاية فى الصعوبة بالنسبة لأى مؤلف ·

ثم يأتى لقاء رفيقة بنور الدين بعد سبعة عشر عاما ، وفيه تتوب العاصية ، ولا يلبث الشيخ بعده أن يزوجها لسيد أبو حسين الزغابى ، عمدة الغرب وسليل البطولة · وحين يجد الجد أثناء ثورة ١٩١٩ نفاجأ بها الى جوار زوجها فى النضال الوطنى ، ثم نراها تدير مصالحه ، بل مصالح بلده فى غيابه ، ثم تذهب للحج وتصبح ككل نساء مصر الطيبات الصالحات ، ويصبح ما بينها وبين نور الدين أخوة واعتراف بالجميل ، بعد أن أنقذ روحها من الجحيم ·

ودياب أيضا شخصية جيدة رغم أنه لا يحتل مساحة كبيرة فى الرواية ، وكان مؤلفنا بارعا فى رصد تحوله من النقيض للنقيض ·

لقد تعلم دياب ، ابن الأقصر وتلميذ الشيخ ، فى انجلترا ، والتقى هناك بزميلة له ، تزوجها وعاش معها فى القاهرة وكاد ينفصل عن جذوره ، أصبح لا يزور القرية الا ليبيع جزءا مما يملك ، حتى انه فى المرة الأخيرة جاء ليبيع الجزء الذى يخصه فى بيت الأسرة ، لذا كان طبيعيا أن تحدث مواجهة بينه وبين أمه التى ضاقت بفرديته وأنانيته واصراره على حرق جذوره الأقصرية ليصبح نباتا قاهريا غريبا ·· وكان طبيعيا أيضا ان تذهب الأم تشكوه لنور الدين ··

لم يكن نور الدين حادا مع دياب ، لكن دياب من خلال حديث أمه ، وحديث الشيخ ، والذكريات التى أثارتها الأحاديث ، ومراجعة النفس ، تبين خطأه ، لذا قرر أن يصلحه ، وبالفعل عاد الى قريته ، نقل نفسه الى الأقصر غير مبال بزوجته التى تحاول أن تشده بعيدا عن جذوره · وحين وجدته زوجته مصرا لم يكن أمامها سوى أن تتبعه ، وانتهى الأمر بدياب خريج انجلترا وهو يلبس الزى الصعيدى ، ويعمل فى التربية والتعليم فى الأقصر ·

ان هذه الشخصية رغم قلة ما تحتله من مساحة الرواية شخصية جيدة وتحسب أيضا لمؤلفنا ·

ومن شخصيات الرواية التى تحتل مساحة كبير على صفحاتها : محمود ، ابن نور الدين الأصغر ، عاشق والده ، المفتون به ، ووارث قيمه، ووارث علاقته الأسطورية بالنيل ، والحالم بأن يصل يوما الى ما وصل اليه أبوه ، والمدرك أن الحلم صعب ··

ومحمود مثل أبيه ، ذهب الى القاهرة ، وتعلم فى الجامعة ، ثم عاد الى بلده يشده الحنين للأرض، ولولا أن والده أوصى بأن يعود محمود الى القاهرة ليواصل تعليمه لما عاد ، وليبقى طوال عمره فى مدينته التى تشده اليها بخيوط من عالم السحر ·

وأظننا لا نبتعد كثيرا عن الصواب اذا قلنا ان محمودا هو نفسه المؤلف وأن معظم الرواية

تجسد أشياء هو أحد أطرافها ( مشاركا أو مستمعا أو مشاهدا ) .

وأخيرا نأتى لبصيرى العبادى تاجر الجمال ابن قبيلة العبابدة ، ابن الطبيعة ، الذى يجيد قراءة الحياة رغم أنه لا يجيد القراءة فى الكتب .

ولأن بصيرى ابن الطبيعة فهو عاشق للمرأة، وحتى يروى عشقه يتزوج كثيرا ، ويطلق كثيرا ، ويذهب الى ماخور رفيقة كثيرا أيضا ، وهناك يتعرف على جليلة ، وبطول التردد تقوم بينهما علاقة ، وينهى شيخنا العلاقة بالزواج .

وبصيرى هو رفيق العمر لنور الدين ، عاصر قصة حبه الأولى ، وكان الوسيط بين رفيقة وبينه ، وصاحبه فى رحلة السودان ، وشاهد كرامته حين خصته النجمة ذات الذيل بنورها ، ورأى اتصاله المعجز بالشيخ الطيب ، لذا كان ما بينه وبين نور الدين أكثر من الصداقة . كان مزيجا من الصداقة والأخوة والتقديس ، وحق له بناء على هذا كله أن يقول لأولاد نور الدين بعد وفاته : « انتو متعرفوش نور الدين .. أنا عرفته، أنا عرفته .. شفت سره .. شفت نجمه بيطلع ويغيب » .

ان الشخصيات الجيدة فى الرواية كثيرة ولولا خشيتنا أن تطول الدراسة أكثر من هذا لوقفنا عند شخصيات أخرى مثل : زوجة الشيخ ، تريزا ... وغيرها .

**ولا يكتمل الحديث عن روايتنا الا بالحديث عن اللغة ..**

واللغة فى روايتنا ليست شعرية كلغة الملاحم الغربية ، كما أنها تختلف عن لغة السير ، من حيث أن لغة السير تعانى من الركاكة والأخطاء النحوية والألفاظ العامية نظرا للاضافة الدائمة من الرواة لها . ومن حيث عدم اعتمادها على التضمينات الشعرية كسمة أساسية فى بنائها اللغوى ..

اللغة فى روايتنا لغة روائية جيدة ، وراءها صائغ ماهر ، يعرف كيف ينتقى اللفظ ، ويصوغ الجملة لتعبر عما يريد .

فى بعض الأحيان حين يصبح الموقف جليلا تسمو اللغة الى ما يشبه الشعر ، والمقطع الخاص بصلاة نور الدين فى البربى دليل حى على ذلك، لكن فى أحيان أخرى حين يتطلب الموقف تعاملا واقعيا نرى اللغة تختلف ، وعلى سبيل المثال نأخذ هذا المقطع الذى يصف بداية رحلة العودة بالقطار الى الأقصر بعد انتهاء العام الدراسى :

« كان رصيف قطار الصعيد مشحونا بالبشر والأمتعة . وحين بدأ القطار يتحرك من بعيد . أخذ الجميع فى التحفز للقفز على أبوابه وشبابيكه . وتعالت الصيحات كبداية لأشياء أخرى قد تنتهى بمعارك . ترك محمود البنات بجوار العفش وجرى مع صليب وحسن ليقفز الى الدرجة الثانية حيث سيجلس البنات ، قفز كل منهم من شباك وحين وصلت أقدامهم الى الأرض تبينوا ألا مكان لجالس . طلب من صليب ان يقفز ثانية ليعود بالبنات وبعدها ربنا يسهل ... رائحة العرق تملأ المكان ولكن لا أحد يشم فالجميع مشغول فى وقفته .. الخ » (٢٤) .

اننا هنا أمام لقطة واقعية لا تحتاج لشعر أو صور بيانية ، مفرداتها القطار والقفز والعفش والعرق .. كما أننا نحس فى اطلاق لفظ « البنات » على فتيات الأقصر المصاحبات للرحلة نظرة الرجل الصعيدى الكبير الى حريمه، وضرورة رعايته لهن . ونلمس فى تعبير « ربنا يسهل » الروح المصرية التى تربط كل شىء فى حياتها بالله ..

باختصار يمكن القول ان اللغة الروائية تتنوع تبعا للموقف ، وهذا من عناصر التوفيق فى الرواية .

وتتنوع لغة الحوار أيضا بتنوع الشخصيات واختلاف مستواها الثقافى والموقف الذى تتحدث فيه . فالكلام بين الشيخ الطيب ونور الدين لا يكون الا بالفصحى الأقرب للشعر لأنه حديث الأرواح ، وهذا جزء من حديث الشيخ الطيب لبطل روايتنا يوضح هذا :

« يا نور الدين الحب طريق محفوف بالمخاطر ومن أرادنا فلا بد أن يخاطر . وطريقنا طريق الحب .. فهو نور السماء وروح الأرض وقلب الانسان .. من لا يعرف حب الناس لا يعرف حب الله » (٢٥) .

أما الحوار مع بقية الناس فيكون باللهجة العامية المصرية ،وهذا مقطع حوارى بين نورالدين ومنوفى ( أحد أبناء الأقصر ) الذى كان يريد قتل ابنته « عزيزة » لأنها حملت سفاحا ممن تحب :

« ـ فك البنت يا منوفى

ـ يا شيخ نور الدين ٠٠

ـ فك البنت يا منوفى ٠٠ البنت منعذبش يوم فرحها ٠

ـ بتقول أيه يا شيخنا ؟

ـ بقول فك البنت ولبسها وتعالى معايا ، أنا حكتب كتابها النهارده ٠٠ دلوقت ٠

ـ مش أعرف على مين ؟

ـ يونس ود مصليحى » (٢٦) ٠

ان الفرق بين اللغة فى هذين المقطعين يبرز لنا تماما مدى تنوع لغة الحوار فى روايتنا ، وكيف تسهم فى ابراز ملامح شخصية المتكلم ٠

غير أننا نأخذ على اللغة عموما فى الرواية ما يأتى :

● تكرار ان ، انه ، قد ٠٠ مما يرفع صوت التقريرية فى بعض المواضع ٠

● غياب علامات الترقيم فى أحيان كثيرة ٠

● كتابة لغة الحوار كما تنطق ، دون مراعاة لطريقة رسم الكلمة الذى يسهل قراءتها وفهمها ، وعلى سبيل المثال يقول الكاتب : حكتب ،وحكلم ٠٠ مع أن الحاء هنا = سوف ، والمفروض أنها حين تشبك فى أكتب تصبح بهـذه الصورة : حاكتب ، والأمر نفسه فى : حاكلم ٠٠

ويقول : متجيش ، مـع أن الميم فى أول الكلمة هى ما النافية ولو كتبها ماتجيش لكـان نطقها وفهمها أسهل ٠

ويقـول : « متقليتش » مغفـلا الواو التى ينبغى ان تأتى بعد القـاف لتبيين اصل الكلمة « ما تقوليتش » وليت الكـاتب عند اعداده طبع الروايه يهتم بهذه الملاحظات البسيطـة ، التى يمكنها ان تضيف ولو قليلا للروايه ٠

وتقودنا الملاحظات على اللغه الى ملاحظـات اخرى طفيفه ، نذكرها فيما يلى :

● جعل المؤلف بطله ينفرد بعطيات قبـل دخوله بها بعلم ابويها ، واعتقد أن هذه مبالغـه غير ممكنة فى ظل الظروف التى عاصرها البطلان٠

● معالجه المؤلف لطريقة عودة نور الديـن بالجمال المسروقة ، وما سرق من قبل ، وما ولدته النوق خلال فترة الخطف تنطـوى على مبالغـة شديدة ، لأن قيادة هذا العدد الضخم من الجمال فى مكان وعر كهذا مستحيل على فرد واحد ولو كان نور الدين ٠

● ذكر المؤلف فى الفصل الخاص بمرض محمود أنه مصاب بنيمونيا ، وكأن هذه الكلمـة معروفة من كل خلق الله ، وكان أفضل لو ترجم هذه الكلمة ٠

لكن لندع هذه الملاحظات الهامشية جانبا ، ولنقل كلمة أخيرة فى هذه الرواية ٠٠

**ان مسيرة نور الدين عمل روائى فذ ،لم تشهد حياتنا الثقافية مثله منذ فترة غير قصيرة ، وقد سجل لصاحبه بداية رائعة لكاتب يمكنه أن يضيف الكثير ٠**

---

**الهوامش**

(١) لم يشر المقريزى ولا ابن اياس الى هذا النسب ، راجع أحداث عام ٦٥٨ للهجرة فى كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك للمقريزى ( تحقيق د٠ محمد مصطفى زيادة ) جـ ١ ، قسم ٢ ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٤٣٦ وبدائع الزهور لابن اياس ( تحقيق محمد مصطفى ) جـ ١ ، قسم ١ ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٣٠٨ ٠

(٢) وبالنسبة للأبطال غير المقاتلين نجد أن أم السيد البدوى عندما وضعته رأت فى المنام من يقول لها « أبشرى فقدولدت غلاما ليس كالغلمان » ، انظر د٠ سعيد عبد الفتاح عاشور ، السيد البدوى شيخ وطريقة ، أعلام العرب عـدد ٥٨ ، القاهرة ، بدون تاريخ ص ٤٥ ٠

(٣) سيرة عنترة بن شداد ، طبعة صبيح ، القاهرة ، ١٩٦١ ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ٠

(٤) د٠ كامل مصطفى الشيبى : الصلة بين التصوف والتشيع ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٣٩٤ عن نفعات الأنس للجامى ٠

(٥) د. سمير عبد الفتاح عاشور : م . س . ص ٦٦ ـ ٧٤ .

(٦) د. الشيبى : م . س . ص ٩٤ .

(٧) م . س . ص ٦٥ عن المسعودى ، ومقاتل الطالبيين.

(٨) أحمد شمس الدين الحجاجى : سيرة الشيخ نور الدين ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٩٣

(٩) مم س. ص ١٠٠ .

(١٠) م. س. ص ٣٠٣ .

(١١) م. س. ص ٣٢٩ .

(١٢) م. س ص ١٨٣

(١٣) م. س. ص ٧٢ .

(١٤) م. س. ص ٨٤ .

(١٥) م. س. ص ٩٦ .

(١٦) م. س. ص ٦٩ .

(١٧) م. س. ص ١٠٢ .

(١٨) م. س. ص ١٩٤ .

(١٩) م. س. ص ١٩٤ . والعلم اللدنى علم وهبى يهبه الله لمن شاء من عباده ، وهو صفة من صفات الشيعة وولادة الصوفية . ويستطيع صاحب هذا العلم أن يعرف ما لا يقدر البشر عليه . أنظر الشيبى ، م. س. ص ٣٨٠ ـ ٣٨٤ .

(٢٠) الملحمة فى المفهوم الغربى تعنى عملا قصصيا شعريا ، له صفة الطول ، يدور حول أحد الأبطال ، الذين يمثلون بعدا قوميا للأمة التى أبدعته . أنظر فى ذلك أرسطو طاليس ، فى الشعر ، ترجمة د. شكرى عياد ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٣٠ ، د. سعد الدين الجيزاوى ، الملحمة فى الشعر العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ ص ٧ .

(٢١) سيرة نور الدين ، ص ٢٣٨ .

(٢٢) م. س. ص ٣٢٧ .

(٢٣) م. س. ص ٢١٢ .

(٢٤) م. س. ص ٢٢٤ .

(٢٥) م. س. ص ٣٩ ـ ٤٠ .

(٢٦) م. س. ص ١٨٣ .

(٢٧) م. س. ص ١٥٦ .




# العمارة الشعبية فى أعالى الصعيد

محمد حسين هلال

**قامت اللجنة الثقافية بنقابة الفنانين التشكيليين بتقديم عرض بالشرائح الفيلمية الملونة ( السلايدز ) لنماذج من العمارة والفنون الشعبية فى أعالى الصعيد بالأقصر وأسوان والنوبة يوم السبت ١٩/٩/١٩٨٧ ·**

**وقد قدمت الشرائح الفنانة / صفية حلمى حسين من مجموعتها الخاصة ،اضافة الى مجموعة أخرى معارة من مجموعات مركز دراسات الفنون الشعبية ، علاوة على مجموعة الفنان الراحل عبد الفتاح عيد الذى عرف بنشاطه فى تسجيل مختلف مظاهر الفنون الشعبية التشكيلية والحرف البيئية ، بالاضافة الى فنون العمارة فى مختلف أنحاء مصر ·**

ومن الطريف أن الفنانة / صفية حلمى حسين لجأت الى هيئة اليونسكو تطلب استعارة شرائح عن الحياة الشعبية فى النوبة قبل التهجير ، فقدمت لها اليونسكو فيلما اسمه ( النصر فى النوبة ) حيث تبين أنه يحكى قصة التعاون الدولى من أجل انقاذ آثار النوبة وأسوان فى حقبة الستينيات ، مدته ٢٥ دقيقة، ولم يحو شيئا عن الحياة الشعبية ! بيد أنه قد تم عرض الفيلم قبل الشرائح الملونة الخاصة بالفنون الشعبية ·

وقد قام الأستاذ / صبحى الشارونى الناقد الفنى بتقديم العرض والتعليق على الفيلم والشرائح ، حيث استهل حديثه بالتطرق لبداية الاهتمام بالفن الشعبى ، ورصد اهتمام علم الفولكلور بتسجيل الظواهر الفنيةوالابداعات التى يستخدمها أو يتناقلها الناس البسطاء فى البيئات غير الصناعية ، والتى لم تسيطر الآلة على أساليب الانتاج بها ·

وتطرق من ثم الى التفرقة بين نوعين من الانتاج – على حد قوله – مع انتشار الآلات بعد الثورة الصناعية :

١ – الطريقة الحرفية اليدوية ·

٢ – طريقة الانتاج الصناعى الآلى الغزير

والأخير هو الذى يقدم نسخا متشابهة بالآلاف من السلعة الواحدة ، وقد بدأ الالتفات الى أهمية وقيمة هذه الحرف والفنون الشعبية بعد التهديد الصناعى لها ٠

**وتوقف الأستاذ / صبحى الشارونى عند الحرف الشعبية فى مصر حيث أبرز أن هذه الحرف الشعبية انما تلبى احتياجات اجتماعية واقتصادية ، ولها استخدام عام** ، وهناك طلب عليها ، فضلا عن قيمتها الجمالية لدى الطبقات الشعبية ، لما يتطلبه هذا الانتاج من مهارات ومعرفة بالتقاليد الجمالية والذوق العام للمستهلكين ٠

هذا وتضم الفنون الشعبية التشكيلية ، المنتجات الفخارية والخزفية ، والتصوير الجدارى ( مثل رسوم الحج ٠٠ ) والعمارة والزخارف على الجلد والورق والملابس والزجاج المعشق والحفر على الخشب والصوانى ، وأعمال السجاد والكليم والحصير والأثاث الشعبى والعرائس والدمى ورسوم الوشم ، علاوة على الفنون الشعبية التى تجمع بين التشكيل والنص المنطوق ، كالتمثيل بالدمى والعرائس ، كما فى الأراجوز وخيال الظل ٠

وقد لفت الأستاذ الشارونى الأنظار الى أنه أمام المنافسة الشديدة الشرسة للانتاج الصناعى الرخيص الثمن الوفير العدد تحولت بعض الصناعات والفنون الشعبية التشكيلية فى مصر الى صناعات سياحية ، يقتنيها السياح الأجانب وأبناء الفئات القادرة اقتصاديا لاستخدامها كديكور لتزيين مساكنهم المؤثثة تأثيثا فاخرا من انتاج المصانع الحديثة ٠

وهو وضع أدى الى تدهور بعضها لأنها فقدت ارتباطها بالضرورات الأصلية لاستعمالها ، حيث اتجهت الى الطرافة وحدها ، التى يبحث عنها السائح ، مثل النقش على النحاس وتطعيمه ، والنسيج المضاف ( الخيامية ) ٠٠ الخ ، بيد أن هناك جزءا لم يتأثر بهذا التحول الصناعى من الصناعات الشعبية ، فهناك على سبيل المثال ـ صناعة القلل والبلاليص لا زالت تلبى احتياجا شعبيا رغم منافسة الثلاجات والأوانى الزجاجية ومنتجات البلاستيك ٠

ومهما يكن من أمر هذا التحول من عدمه فقد بدأ العرض بتقديم عمارة منطقة ( الجرنة ) غرب الأقصر ، ثم عمارة سكان جبل الجرنة الذين يعيشون على التنقيب عن الآثار ، وهى نمط من العمارة يختلف عن عمارة السهل القريب من النيل حيث تكثر الحشرات والزواحف ، من العقارب والثعابين فى القسم الجبلى مما يفرض نوعية من البناء تحمى الانسان وحاجياته من هذه الهوام ، فمثلا بينما يهتم سكان السهل القريب من النيل بتربية الحمام واقامة أبراجه نجد أن سكان المنطقة الجبلية لا يهتمون بتربيتها لأنها غذاء للحيات والعقارب ٠ وهناك نمط آخر من العمارة يتعلق بطبيعة تلك البيئة ويختص بحماية الأطفال الصغار ، والمأكولات المختزنة من لسعات العقارب ولدغات الثعابين ، ونفث السموم فيها ، حيث يبنون خارج البيت عمودا سميكا نسبيا من الطوب اللبن يقام فى أعلاه جزء يشبه الزهرة يرتكز على ذلك العمود ، وله حافة مرتفعة نسبيا ، مصمتة أو على هيئة مشبكات ، تحمى الطفل الصغير من السقوط ، ويمنع ـ هذا الشكل من العمارة ـ فى ذات اللحظة وصول الحشرات اليه أثناء انشغال الأم فى عملها ، وقد يستعمل أحيانا فى حماية مأكولات يخشى من زحف الهوام اليها ٠ وقد انتقل العرض بعد ذلك الى مبانى مدينة الأقصر القديمة التى كانت لا يقل ارتفاع الطابق فيها عن أربعة أمتار ، وهو الارتفاع الملائم للمناخ الحار قبل أن تؤدى الضرورات الاقتصادية الى التنازل عن الشكل الملائم للبيئة لتخفض الأسقف الى أقل من ثلاثة أمتار ٠٠ ثم الشكل المتميز للمشربيات وأسوار الشرفات ، وهى عبارة عن خشب مفرغ بطريقة زخرفية بواسطة المنشار « الأركت » وليس بطريقة الأخشاب المخروطة التى عرفتها القاهرة القديمة ٠

**وتطرق العرض أيضا الى فنون وعمارة غرب أسوان حيث تبدأ قرى النوبة التى لم يغرقها السد العالى فقدمت الفنانة صفية حلمى شرائح للأزياء المزخرفة مثل البرقع والشال والطواقى (جمع طاقية ) وبعض أنواع الحلى ثم أنواع من العمارة**

**النوبية التقليدية المحلاة بالزخارف ، ابتداء من زخارف الزواج التى تحلى بهـــا حجرة العروس وفراشها ، ثم واجهـــة المنزل التى تزخرف من الداخل والخارج بطريقة خاصة فى مناســـبات الزفاف ، ثم مختلف الزخارف الخاصة المتعلقة ببقية المناسبات كالحج والسفن للعمل بعيــدا عن النوبة ٠**

ومن الملاحظات القيمة التى أوضحها الأستاذ صبحى الشارونى أن المبانى يقوم بها الرجال ، بينما الزخارف يختص بها النساء فقط ٠

واســـتمر العرض فى تقـديم مجموعة من الواجهات المتميزة بزخارفها المعمـارية والنحت البارز عليها الذى يجعل منهـــا تحفـا معمارية بديعة ٠

وفى ختام العرض شاهدنا المبانى النمطيـــة المشوهة التى أقيمت بنجع حمادى لتكون بديلا لهذه العمائر الشعبية الجميلة ، وقد علق أحـد الحاضرين من الذين زاروا هذه المنطقة منذ فترة وجيزة ، مؤكدا أن بعض النوبيين بدأوا يبنون بيوتهم التقليدية فوق الجبل خلف هذه المبـانى النمطية بالأسلوب المعمارى نفسه مع استخدام زخارفهم التقليدية !

ولكن أحدا لم يسجل هذا التطور الجديد ، ولم يرصد بعد هذا المسلك الذى بدأ النوبيون ينهجونه بعد استقرارهم فى مهجرهم ٠

وأضاف آخر مشيرا فى تعليقه الى ما يحدث من فوضى تقام على أساسها المبانى الحديثة ، حيث تبنى من الزجاج والمعدن والذى لا يتناسب مطلقا وطبيعة بيئتنا فى مصر !!

وهو تعليق يذكرنـا بعبـارة طالما كررها ـ ومازال ـ المهندس العـالمى المصرى المعـروف حسـن فتحى الذى كتب يـوما حـول ذلك الأمر موجها حديثـه الى المختصـين قائلا « من السفه أن نقيم عمارات من الألمونيـوم والزجاج تختزن الحرارة كالأفران الشمسية ، ثم نستهلك مئات الأطنان من الوقود لتبريدها » !!!

★★★

## قالوا فى الأمثال :

**عن الذئب :**

ذيب يعسعس ولا سبع نايم ٠ **( الكويت )**

ديب امهرول أحسن من سبع وجعان ٠ **( العراق )**

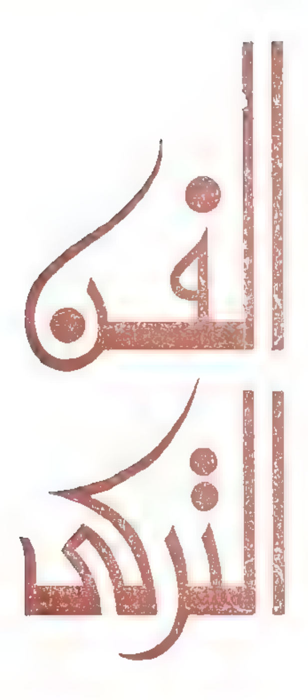
ذيب نشناش خير من عشرة رقود ٠ **( الجزائر )**

الذئب العجوز لا يفزعه الصراخ العالى ٠ **( الدانيمارك )**

من يحتفظ بابن الذئب سوف يقطع اربا اربا حينمـا يعود الذئب لأخذ ابنه ٠ **( فارسى )**

سوف يتقاضى الذئب أجرا ضئيلا اذا استخدمناه كراعى ٠ **( روسى )**

قد يفقد الذئب أسنانه ، ولكن لا يفقد طباعه ٠ **( ايطالى )**




أقيم بالقاهرة مؤخرا المؤتمر الدولى الثامن للفن التركى ، على مدى أسبوع كامل فى الفترة من الجمعة ٢٥/سبتمبر حتى الخميس الأول من أكتوبر ١٩٨٧ ، بمبنى جامعة الدول العربية ، علاوة على اقامة مجموعة من المعارض التى أقيمت بعدد من المتاحف والمنشآت التى تعود الى فترة الحكم العثمانى لمصر مثل :

١ ـ قلعة صلاح الدين ( بالقلعة ) حيث أقيم معرض صور لأعمال المعمارى التركى الشهير معمار سنان ( ١٤٨٩ ـ ١٥٨٨ م ) ٠

٢ ـ متحف الفن الاسلامى ( باب الخلق ) قاعة الفن التركى ٠

٣ ـ متحف قصر المنيل ( المنيل ) حيث ضم معروضات من الفن التركى ، وبعض أعمال الخطوط التركية والزخارف ٠

وقد تولت السفارة التركية بالقاهرة مع وزارة الثقافة المصرية ممثلة فى هيئة الآثار باداراتها المختلفة مهمة الاشراف التام على المؤتمر ٠

وقد جاء المؤتمر ـ فى واقع الأمر ـ صورة مشرقة مشرفة لمصر ، حيث كان التنظيم على درجة عالية من الدقة ، اذ تم توزيع الدعوات والبرنامج على المدعوين قبل انعقاد المؤتمر بفترة كافية ، كما كان الاستعداد كبيرا والهمم منعقدة على انجاح هذا المؤتمر الدولى ٠

حضر الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الأستاذ الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة، والدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار ، وسعادة سفير تركيا بالقاهرة الأستاذ/ لندميرانهون . والأستاذة الدكتورة/سعاد ماهر عميدة كلية الآثار سابقا وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار ، وعدد من السفراء الممثلين لدى جمهورية مصر العربية ، حيث اشترك فى هذا المؤتمر ست عشرة دولة من مختلف أنحاء العالم ٠

وقد بدأ المؤتمر بآيات من الذكر الحكيم ، ثم جاءت كلمة **الدكتور/أحمد هيكل** وزير الثقافة معبرة عن الترحيب والحفاوة ، ومركزة على أهمية اللقاء بالقاهرة ، بلد الحضارة ، والتى تحوى بين جنباتها الكثير من مظاهر الفن التركى .

كما وجه الى المؤتمر تحيات السيد رئيس الجمهورية ، ومباركته لهذا الجمع على أرض القاهرة قلب العالم الاسلامى ، مع تمنيات التوفيق باقامة خصبة وممتعة بالقاهرة مشفوعة بأمل أن يحمل أعضاء المؤتمر من الأساتذة الأجلاء الى جامعاتهم ومعاهدهم خلاصة ما انتهوا اليه من أبحاث ودراسات ، وأن ينقلوا - فى النهاية - الى حكوماتهم وشعوبهم أصدق تحيات شعب مصر وأمنيات الرئيس حسنى مبارك . وجاءت كلمة **الدكتور أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار** لتؤكد على أهمية هذا اللقاء لكل من البلدين ، وليقيم جسرا من العلاقات الطيبة والمودة بين الشعبين ، ذلك المؤتمر الذى طاف سبع عواصم عالمية من قبل ، ليستقر أخيرا فى القاهرة التى تضم أكبر عدد من الآثار التركية منذ عهد السلطان سليم الأول ، وحتى آخر عهد أسرة محمد على فى مصر . وتحدث - فى النهاية - عن دور مصر فى حفظ الآثار على مر العصور ، خاصة الآثار التى تنتمى الى العصور الاسلامية المتنوعة الدلالة على دور مصر فى الحضارة الانسانية .

وتجىء كلمة **سفير تركيا الأستاذ/كندميرانهون** الذى حيا دور مصر ، والتعاون الصادق والجهد الكبير الذى بذل لانجاح هذا المؤتمر ، وأكد على أن العلاقة بين بلدينا لهى من أعمق العلاقات فى العالم ، وأضاف أن معنى هذا اللقاء يتمثل بلاشك ويتأكد فى التحيات العميقة من الرئيس التركى كنعان أفرين الى الشعب المصرى ، والى الرئيس مبارك .

وأكد سيادة السفير على أن اقامة مؤتمر الفن التركى بالقاهرة يعد علامة بارزة على طبيعة العلاقة بين الشعبين المصرى والتركى ، كما أن اجراء الأبحاث والدراسات المختلفة فى اللغة والفلسفة والأدب والأخلاق والحضارة ليثبت بالدليل القاطع أن التعاون بين مصر وتركيا لهو الآن حقيقة واقعة . واختتم كلمته بالقول : تحياتى ومحبة وطننا لكم .

وتلى ذلك كلمة **الأستاذة الدكتورة/سعاد ماهر** عميدة كلية الآثار سابقا ، وعضو مجلس ادارة هيئة الآثار المصرية ، حيث أفاضت باسهاب قائلة : باسمى وباسم الآثار المصرية أحييكم ، ثم أضافت نبذة حول الفن التركى قبل الاسلام ، قد تغيب عن الكثيرين من الأتراك أنفسهم - على حد قولها - حيث ترى **الدكتورة سعاد ماهر** أن الفن التركى قد وجد قبل الاسلام بخمسة قرون فى حفائر منشوريا ، من مخطوطات احتوت على كتابات علمية ، واحتوت أيضا على رسومات نباتية ، كما عرفت هذه المخطوطات التجليد الذى كان يصنع من جلود الحيوانات .

أما عن الأتراك فى الدول الاسلامية ، فليس من شك فى أنهم كانوا من بناة الدولة الاسلامية، بدءا من الدولة الغزنوية ، التى تنسب الى محمود الغزنوى وعاصمة ملكه ( غزنة ) ، كما عرفت الدولة الاسلامية ( فنون السلاجقة ) هؤلاء الذين كانوا يحكمون نيابة عن الخليفة .

وفى هذا الصدد تنوه الدكتورة سعاد ماهر - بل تؤكد على حد قولها - الى أن ما عرف باسم الدولة العثمانية ، ما هو الا تسمية سياسية للدولة ، فقد غلب على الفن اسم الاسلام ، ولم يعرف باسم الدول الاسلامية المتعاقبة الا فى مجال التفرقة بين دور كل دولة وأخرى من تلك الدول ، وأخذت من ثم فى الاشارة الى دور الدولة العثمانية فى الفنون المختلفة ، حيث رأت أن الفن التركى لم يترك صغيرة أو كبيرة ، الا وأدلى بدلوه فيها ، بدءا من **الخط العربى** ، وما تركه العثمانيون فى هذا المجال بديع وجليل .

ومازلت أذكر قولا مأثورا يخدم تلك الاشارة التى ذكرتها العالمة المصرية الكبيرة فى مجال الخط ، تقول العبارة الشائعة « نزل القرآن الكريم فى السعودية ، وقرىء فى مصر ، وكتب فى تركيا » .

وهى عبارة موجزة ذكية تشير الى دور بعض الأمم فى خدمة النص القرآنى على مستويات : التلقى والاستقبال ، والتجويد والترتيل ، والخط والكتابة .

ومن الخط الى **العمارة** التى تتبدى فى المساجد الاسلامية الى المنازل حيث يوجد فى مصر الكثير من أنماط المنزل التركى ، وخاصة فى مدينة رشيد التى يمكن أن تعد مدينة تركية ، حيث كانت الثغر التجارى المهم فى فترة حكم العثمانيين فى مصر ، وكانت تستقبل الولاة الوافدين من الأستانة ، كما كانت تودعهم عند انتهاء خدمتهم أو عزلهم . وهناك القلاع والأسبلة والمنشآت التجارية والبيوت الشهيرة التى يتميز المدخل فيها بأنه على هيئة زاوية قائمة ، ولهذا التصميم وظائف متعددة منها أن لا يرى الداخل من بصحن الدار ، وهناك أيضا الحرملك التركى الذى تصنع منافذه من خرط الخشب الذى ترى النساء الشارع منه ، ولا يراهن من بالطريق ، مثل المشربية .

وهناك أيضا **السجاد** الذى تفننت تركيا فيه، وهناك أنواع معينة تنسب اليها فى العالم كله مثل سجاد ( ازمير ) وسجاد ( تشنتمانى ) وهى تسمية تعنى السحاب والأقمار . كما أن هناك **النسيج التركى** المشهور ، فمازال حتى الآن النوع الغالى الثمن المصنوع من الفضة والذهب مثل الجوبلان والأبيسون هو صناعة تركيا حتى الآن. بالاضافة الى **المعادن** ، فمازالت جميع أدوات المائدة ــ على حد قول الدكتورة سعاد ماهر ــ التى تصنع من الذهب والفضة ، ومن المعادن الأخرى أيضا ، ما تزال تحتفظ بالطابع التركى حتى الآن سواء كانت من الأشكال التجريدية ، أو ما تطور عنها بعد ذلك من الأشكال النباتية .

وهناك بالاضافة الى ذلك **المجوهرات التركية،** التى مازال لها القمة فى تلك الصناعة . ولم تنس الأستاذة المصرية أن توجه الشكر والتقدير **للدكتور احمد قدرى** ، حيث أشادت بدوره فى القيام بترميم الآثار عامة ، والتركية منها خاصة لأول مرة فى عصرنا الحديث ، مثل اصلاح مسجد سنان باشا ، والمحمودية ، ومسجد الملكة صفية، وترميم آثار مدينة رشيد التى ترجع كلها الى العصر التركى من حصون ومساجد وأسبلة ومنازل ومنشآت .

واختتمت **الدكتورة سعاد ماهر** كلمتها بالتأكيد على أن هذا كثيرا من قليل مما انتجته تركيا ، وباق على مر الزمن .

وتلى ذلك كلمة **الدكتور/محمد مصطفى** مدير المتحف الاسلامى الذى لبى طلب رئاسة هذا المؤتمر كأكبر الدارسين سنا ، وأحد المؤسسين للمؤتمر الدولى للفن التركى ، منذ المؤتمر الأول الذى عقد فى أنقرة منتصف أكتوبر ١٩٥٩ ، منذ ثلاثين عاما حيث تنقل المؤتمر خلالها فى العواصم المختلفة قبل أن نسعد بعقده فى القاهرة .

وقد تحدث الأستاذ الكبير عن خواطره حول هذه المؤتمرات ،ومجموعة الدراسات التى يحرص المشتغلون بالفن التركى على الافادة منها ، كما رحب فى النهاية بالزملاء الأتراك ، كما رحب ببقية الزملاء من بقية أقطار العالم ، وتمنى لهم أصدق التحية ، واقامة طيبة بالقاهرة .

وبعد كلمة قصيرة من سكرتير السفارة التركية بالقاهرة انقسم المؤتمر الى عدد من اللجان توزعت على أربع قاعات ، حيث كان نصيب العمارة بأبحاثها ودراساتها قاعتين من القاعات السالفة الذكر ، بينما اختصت القاعة الثالثة (حـ ) بما سمى بالفنون الفرعية مثل أبحاث (الخزف ــ المعادن ــ مختارات من الفنون) واختصت القاعة الرابعة ( د ) بالأبحاث التى تتعلق بـ ( التصوير ــ الرسومات الزيتية ــ النسيج والسجاد ) .

وقد تميز هذا المؤتمر بدرجة عالية من الدقة والتنظيم ، كانت أبرز مظاهر هذه الدقة هى طبع البرنامج قبل انعقاد المؤتمر بوقت كاف وتوزيعه مع الدعوات ، كما وزع على المدعوين والمشاركين كتاب مطبوع ( مودع بدار الكتب تحت رقم ١٩٨٧/٥٧١٦) يحتوى على ملخصات الأبحاث والدراسات كما وردت من الباحثين،مع توقيعاتهم

على تلك الملخصات كاعتماد لها ، بالاضافة الى عناوين مراسلاتهم ، مما مكن الكثيرين من متابعة أبحاث المؤتمر الذى كانت اللغة الانجليزية هى السائدة على دراساته ، وبذلك توفر لهذا المؤتمر الكثير من شروط الضبط العلمى ودقة التنظيم ، من ذلك اعتماد الكثير من الدراسات على مختلف وسائل الايضاح والتوثيق، كالشرائح الفيلمية ( السلايدز ) حيث استخدمت أكثر من آلة عرض ( بروجكتور ) لزيادة التوثيق، ولعرض الشرائح ذات التفاصيل الاجمالية ، وأخرى لبيان التفاصيل الدقيقة فى الوقت نفسه ، كما استخدمت أجهزة التسجيل الصوتية ، بالاضافة الى الصور المطبوعة ( النيجاتيف ) علاوة على النماذج المجسمة ، من عرائس وتماثيل ونماذج خزفية .. الخ ، واستخدام شرائط السينما وغير ذلك من لوحات وخلافه .

وقد تبدت دقة التنظيم والاعداد الجيد خلال اللقاءات الفنية والاحتفالات المختلفة التى أقامتها هيئة الآثار المصرية بالتعاون مع السفارة التركية بالقاهرة .

واذا انتقلنا الى الأبحاث التى نوقشت فى هذا المؤتمر الدولى ، فهى كثيرة وذات مجالات متعددة، فقد بلغت الأبحاث التى عرضت فى قاعات الندوات أكثر من ١٣٠ بحثا ودراسة ، دارت حول محورين رئيسيين ، هما :

أ ـ العمارة .　　　　ب ـ الفنون

ونظرا لتوافر كتاب ملخصات هذه الأبحاث ـ كما ألمحت ـ فى دار الكتب القومية ، وهيئة الآثار ، ولقرب صدور طبعة من الأبحاث والدراسات كاملة ـ كما أفادت هيئة الآثار المصرية ، ولضيق المجال أيضا ، فسأكتفى بالاشارة الى أهم الأبحاث التى تتعلق بالمأثورات والتراث الشعبى :

١ ـ المنزل التركى والمنزل العربى

**د . نور آكين .**

٢ ـ نوع من النسيج الشعبى التركى

**د . عرفان انور اوغلو .**

٣ ـ طراز الأسبلة العثمانية

**د . عادل شريف علام .**

٤ ـ احتفالات كسوة المحمل فى العصر العثمانى

**د . هوليا تزكان .**

٥ ـ دراسة تحليلية للتأثيرات الأوربية والتركية فى لوحات وثياب السلطان سليمان الشخصية .

**د . جورج مايرروز كابلن .**

مع اشارات خاصة الى تطور غطاء الرأس والعمامة السلطانية .

٦ ـ سجاد ونسيج الأناضول الشعبى

**د . ناريمان جورجناى .**

٧ ـ الخيم التركية

**أ . نورهان اتاسوى**

٨ ـ موتيفة السمكة وبرج الحوت فى الفن الاسلامى وتطورها فى تاريخ الفن .

**أ . أوزكان ارتجرول .**

٩ ـ أشغال الأوية التركية فى متحف قصر المنيل بالقاهرة **د . سمية حسن الباشا**

مع اشارات الى تطورها من حرفة شعبية تنتشر بين الريفيات وسيدات الطبقة المتوسطة الى أنواع تدل زخارفها على ذوق لسيدات الطبقة الارستقراطية فى طريقة التصميم والتنفيذ

واختيار الزخارف والألوان • علاوة على رصد الزخارف النباتية والهندسية مثل زهور اللالة والقرنفل وعباد الشمس وعناقيد العنب • والتعرض لأسمائها واستخدام الزخرفة فى التعبير عن بعض المشاعر ، والألوان ، واستخدام اللؤلؤ فى شغل بعضها •

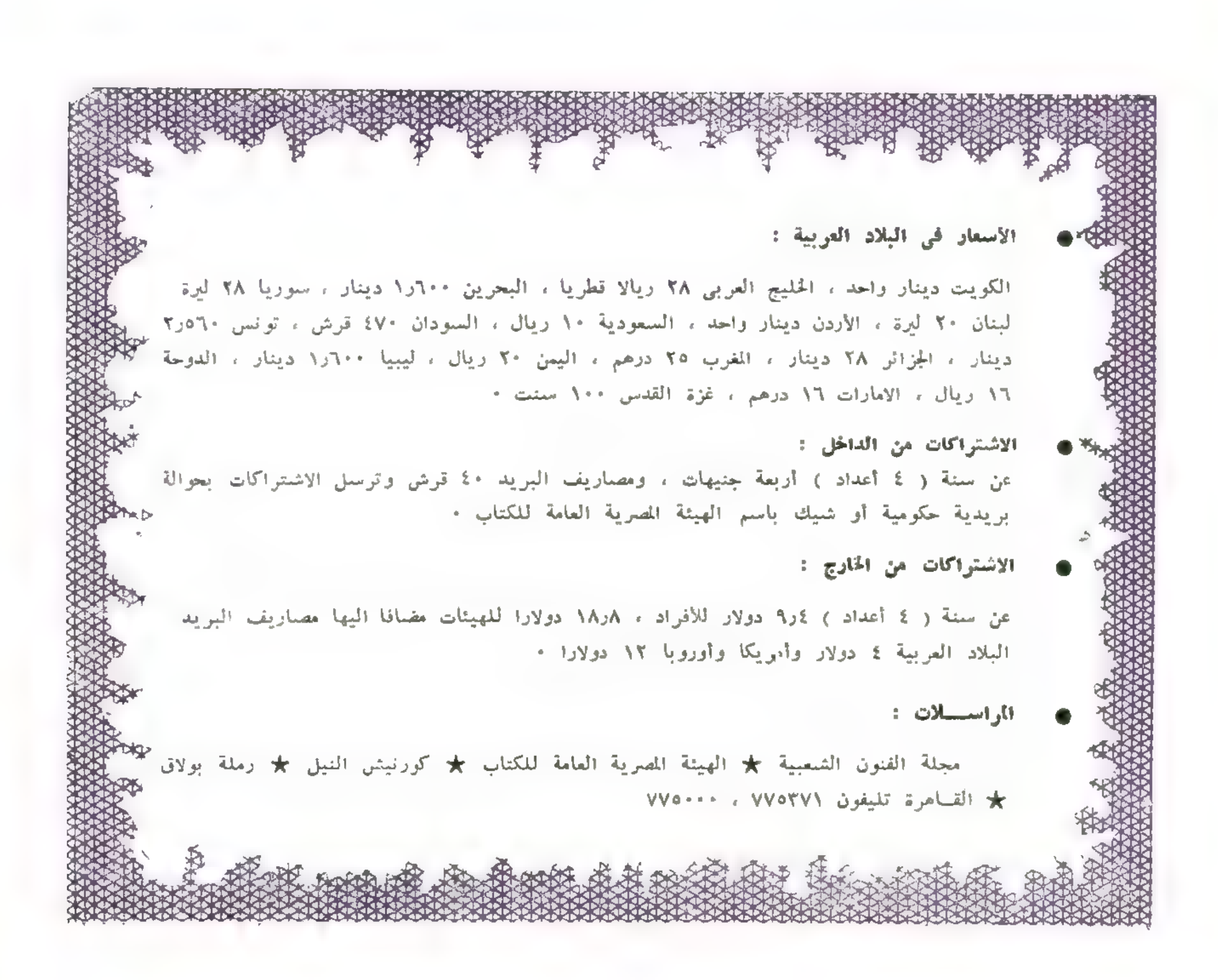
١٠ ــ موكب فرسان التتار فى تقاليد كراكوف البولندية أ ــ **اليناموززوفسكا**

مع اشارات خاصة الى ما يعرف ب ( رقصة الفريسة ) وهى من الرقصات الشعبية التى ما زالت تعرفها بعض المجتمعات العربية ، وهى عبارة عن دمية من الخشب على هيئة فرس ( فريسة أى المهر الصغير ) بداخلها امرأة أو رجل فى زى الفرسان ، وهى رقصة غنائية استعراضية ، وقد أوضحت الدارسة مدى تأثر تقاليد كراكوف البولندية بهذه الرقصة من حيث الشكل والزى ، والكثير من مظاهر الآداء الذى قدمت له عدة نماذج مجسمة •

١١ ــ عجائب المخلوقات للقزوينى فى التصوير التركى • **د • فيلز شجمان**

١٢ ــ منمنمات تركية فى عجائب المخلوقات للقزوينى **د • تادش ماجدا**

**القاهرة : محمد حسين هلال**



● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١ر٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢ر٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١ر٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت •

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة ( ٤ أعداد ) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة ( ٤ أعداد ) ٩ر٤ دولار للأفراد ، ١٨ر٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا •

● **المراســلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القـاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

# الوفاء للنيل

« الندوة العلمية »

عبد العزيز رفعت

**فى اطار الاحتفال بالوفاء للنيل ، عقدت محافظة القاهرة ـ بالتعاون مع أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا ، وبالاشتراك مع عدد من الجهات المعنية والمتخصصين والمهتمين بالنيل حياة وحضارة ـ الندوة العلمية الثالثة عن « الوفاء للنيل » ، هذا النهر الخالد الذى ازدهرت على ضفتيه ـ فى الركن الشمالى الشرقى من أفريقيا ـ أول وأعظم حضارة عرفتها البشرية ، حيث تشير كل الدلائل مجتمعة الى أن قدماء المصريين الذين عاشوا فى عصر ما قبل التاريخ ـ فى القرون التى تقع بين ٥٠٠٠ : ٣٥٠٠ ق٠م ـ كانوا أقدم مجتمع عظيم على الأرض استطاع أفراده أن يهيئوا لأنفسهم موردا ثابتا للغذاء ، باستئناسهم للموارد البرية من نبات وحيوان ، على حين أن تغلبهم على المعادن فيما بعد ، وتقدمهم فى اختراع أقدم نظام كتابى ، قد مكنهم من السيطرة على طريق التقدم الطويل نحو الحضارة بفضل ارادتهم وبفضل النهر ، فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا ، ومعظم غربى آسيا ، لا تزال مأهولة بجماعات مشتتة من صيادى العصر الحجرى ٠**

ان قصة الاضطراد الحضارى العظيم هذه لأعمال الطبيعة وأعمال الانسان ، لقمينة أن تدفعنا الى القيام بجهاد علمى جديد لاسترداد أسبابها ، وهى أسباب ليس فى مقدور العلوم الطبيعية أن تقدمها لنا ، وانما عن طريق التأمل المستنير فى شواهدها وظواهرها يمكننا أن نستكنه سر هذه الارادة العظيمة لاجدادنا القدامى ، التى جعلت من مصر « مهد حضارة العالم » ، فليس من شك فى أن الفكر المصرى القديم ، بما كان يتضمنه من توقير للنهر ، يتجلى بكل وضوح فى اعتراف المتوفى أمام محكمة الآلهة العظام « انى لم أدنس النهر ٠٠ ولم أضع سدا للمياه الجارية » يؤشر الى أن الاحساس بالمسئولية تجاه النهر العظيم كان متعاظما آنذاك ، وأن الوازع الخلقى ، الذى يعوزنا الآن فى تعاملنا مع مياهه ، كان متمكنا ـ فى تلك الفترة ـ من كل قلب ، ولقد جاء احتفال محافظة القاهرة بالنيل ـ فى شقه العلمى ـ متبنيا لهذا الطرح ، ومتجاوبا مع روح المواطنة الصالحة فيه ، اذ تناولت الندوة العلمية ، التى عقدت بفندق الميريديان بالقاهرة يومى الأربعاء والخميس ٢٣ ، ١٩٨٧/٩/٢٤ ، **برئاسة اللواء أحمد حسن نائب المحافظ** مجموعة من الأبحاث والدراسات تستهدف الحفاظ على النيل ، واذكاء الشعور بالانتماء له ، فى حين أنه فى شقه الاحتفائى لم يتساوق جديا مع هذا الاتجاه ، فاقتصار الاحتفال فى هذا الجانب على محافظة القاهرة وحدها دون سواها من المحافظات، والتزام الطابع الرسمى فى اجراءاته ومراسيمه بغير مشاركة جماهير الشعب ـ لا سيما هؤلاء الذين لهم علاقة مباشرة بالنهر ـ لن يكون ذا تأثير حاسم وفعال فى بث الاهتمام بالنيل ، واعزازه وتقديره على كل المستويات ، وهو ما يجب أن نتداركه فى احتفالاتنا القادمة ، وأن نعمل قصارانا لتهيئة سبل وعوامل النجاح له ، حتى تتحقق تلقائية المشاركة الشعبية فيه ، بما يعنى تغلغل الشعور بالمسئولية تجاه النهر مانح الخير والحياة ٠ هذا **وقد سبق الندوة العلمية التى استهلت أعمالها بالقرآن الكريم ، افتتاح**

**السيد اللواء يوسف صبرى أبو طالب ـ محافظ القاهرة ـ لمعرض الكتاب** الذى أقيم بالفندق فى اطار هذا الاحتفال كما ألقى سيادتـــه ـ فى بدء الندوة ـ كلمة أوضح فيها أبعـاد العلاقـة بين مصر وأفريقيا ، منطلقا فى ذلك من مرتكز من أهم مرتكزاتها هو نهر النيل ، كما تناولت كلمتـه انجازات محافظة القاهرة حول النهر ، ووعـــدا بالاستمرار فى الاحتفال بالنيل ، والمحافظة على شطآنه ووديانه من التعديات ، وعلى مياهـــه من التلوث ، **وقد أعقبت كلمة السيد المحافظ كلمة الدكتور بطرس غالى ـ وزير الدولـــة للشئون الخارجية** • وفيها تناول سيادتـــه علاقات مصر التاريخية والسياسية التى تدور فى دوائر متعددة من أهمها الدائرة الأفريقية ، حيث الانتماء للنيل انتماء حياة وبقاء ومصير ، الأمر الذى يدعو الى ضرورة التعاون الوثيق بين دول حـــوض وادى النيــل التسـع المرتفقـة على ميـاهه ( زائير ـ رواندا ـ بروندى ـ أوغندا ـ كينيا ـ منروفيا ـ أثيوبيا ـ السودان ـ مصر ) والعمل فيما بينها على انشاء مجموعة اقتصادية اقليمية تكون نواة لسوق أفريقية مشتركة على غـــرار الســـوق الأوربية ، تلت هذه الكلمة كلمة السيد سفيـــر النيجر وعميد السلك الدبلـــوماسى الأفـــريقى بالقاهرة ، وفيها أشاد سيادته بالعلاقات المصرية الافريقية ، ودور مصر الرائد فى تنميتها ، كمـا أكد على ضرورة السعى الحثيث على كل المستويات للربط بين دول حوض وادى النيل حفاظا عـلى المصالح المشتركة بينها ، **بعد ذلك ألقى الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى ـ رئيس أكاديميـــة البحث العلمى ـ كلمة ركز فيها على أهمية النيل فى حياة مصر ، وضرورة الحفاظ على مياهه ،** كما أشار سيادته الى الجهود العلمية والبحثيـة لاكاديمية البحث العلمى تلك التى تتعلق بالنهر ، كما نوه بجهود الجامعات ومراكز البحوث العلمية فى هذا المجال ، **كما ألقى السيد المهندس عصام راضى ـ وزيرى الرى ـ كلمـة أوضـح فيهـــا** دور النهـر فى الحضـــارة المصرية القـديمة ، وانجازات الانسان المصرى على شطآنه وربوعه ، موليا الســـد العالى ودوره المهم فى الحفاظ على مستوى ثابت للمياه اللازمة للزراعة عناية كريمة، كما دعا الى استغلال النهر الاستغـلال الأمثل ، والاستفادة من كل قطرة ماء داخل البلاد • **ولقد كان رائعا بحق أن تستهل الدكتوره نعمات أحمد فؤاد ـ أستاذ الدراسات العليا بجامعة حلوان ـ الندوة العلمية باستهلالة شعرية عذبـــة أخـذت بعدها فى القاء بحثها عن « النيل والحضارة » ،** فأرجعت الى نهر النيل الفضل فى تعليم قدمـــاء المصريين الزراعة والدين ، اذ عن طريق الانتظار والمراقبة والتأمل علمت الزراعة المصريين الأقدمين أن الحياة الخصبة خط صاعد ومترابط وأصيل ، كما رسخت فى وجدانهم عقيدة البعث والخـلود ، فراحوا ينقشون على مقابرهم ومعابدهم صـــور الحياة الآخرة التى تصوروها ، فكان الفن المصرى القديم رائعا بروعة الخلود ، خالدا بخلود الفكرة ، ومن خلال النضج والتجريد رسموا للاله الخالق أسمى صورة فى العقائد القديمة « انك موجود دون أن توجد •• ومصـــور دون أن تصور » ، فاذا بنا أمام آية كأنها هبطت من السماء ولم تصعد من الأرض ، تتضـــمن الاقـــرار التـام بالوحدانية • **تلى ذلك بحث الدكتـــور محمد** صبحى عبد الحكيم ـ الأستاذ بجامعة القاهرة ـ **وهو اجابة منهجية عن السـؤال الذى يعنـون البحث « هل مصر هبة النيل »** ، اذ بعـــد أن استعرض سيادته أهمية النهر فى حياة المصريين ، وارتباطهم به ، وتوقف حياتهم عليه ، ومراحـل التفاعل المتعددة فيما بينهم وبينه ، يخلص الى أن مصر ليست فقط هبة النيل ـ كما قال هيرودوت ـ وانما هى هبة النيـــل والمصريين ، ولو أن هيرودوت قد عاش حتى وقتنا الحالى ، وأمعـن النظر فى مراحل هذا التفاعل الخلاق بين المصريين والنهر ، لأدرك فى مظاهر الجدلية المبدعة فيمـــا بينهما قدرة الانسان المصرى على العطاء والبذل ، فمصر لا تدين بحضارتها لعبقرية المكان فحسب ، وانما تدين بهذه الحضـــارة لعبقريـــة المكـان والانسان معا •

وعن **« النيل والفيضان » كان بحث الدكتور محمد عبد الغنى سعودى ـ الأستاذ بجامعـــة القاهرة ـ وفيه تعرض سيادته لمنبعى النيل ـ الدائم والموسمى ـ وعلاقتهما بالفيضـــان الذى** يأتى صيفا أى فى وقت يختلف عن الوقت الذى يفيض فيه غير النيل من الأنهار ، ولئن كانت مصر هى هبة النيل والمصريين ، فان فيضـــان نيلها هو هبة المحيـــط الهنـدى ، وقد نظمت فيضاناته فى ارتفاعها وانخفاضـــها حياة سكان

الوادى ، وصاغت أساطيرهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ، وأكسبتهم — فوق ذلك — عزيمة وجلدا واتساع أفق • **تلى ذلك بحث الدكتور على حسن — أستاذ الآثار المصرية القديمة — عن « النيل وعاصمة مصر » ، وفيه تعرض سيادته لاسم النهر العظيم فى اللغات الاغريقية والسامية والقبطية والهيروغليفية « الفرعونية القديمة » ، وكذلك اسم مصر فى هذه اللغات ومضامينه ، ومن ثم أوضح العلاقة بين النيل ومصر** ، وبين النيل والعاصمة التى كان يطلق عليها دائما اسم « بيرحابى » ، أى العاصمة التى خلقها النيل ، أو التى هى من صنع النيل ، أو التى تغطيها مياه النيل ، **واختتمت هذه الجلسة أعمالها ببحث الأستاذ صفوت كمال — خبير وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية — عن « احتفالات المصريين بالنيل » ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يثير هذا البحث اهتمام الحاضرين ، فمنذ نشأة الاحتفال بالنيل ، والتى أرجعها سيادته الى حفل عرس الالهة « حاتحور » ، التى كانت تنتقل فى سفينتها المزينة على سطح النهر، تحوط بها سفن الآلهة حيث يزفونها الى زوجها « حورس »** من معبدها فى دندرة الى معبده فى أدفو فى موكب احتفالى كبير ، يفترض الأستاذ صفوت كمال ، أنه الأصل فى فكرة عروس النيل التى كانت دمية تزين وتهدى الى معبد الاله « خنوم » فى أسوان ، منذ ذلك العهد البعيد وحتى عام ١٩٦٤ ، حيث كان الاحتفال الأخير بوفاء النيل بعد بناء السد العالى ، تناول سيادته تطور أشكال الاحتفال بوفاء النيل على طول هذه المساحة الزمنية العريضة ، منوها بشكل خاص بطبيعة الاحتفالات التى كانت تقام فى عصر سلاطين المماليك ، وبأشكال المشاركة الشعبية فيها ، بما تتضمنه من فرحة واعية بالحياة تشير الى تواصل الأجيال عبر الآلاف من السنين ، فى حين أن تعاقب الحكام الأجانب على مصر ، وتمثل شعوبهم لهذا التراث الحضارى منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، يثير قضية الاحتكاك أو التداخل الثقافى عبر هذه القرون ، وبين الاحتكاك والتواصل تتبدى عظمة مصر وجلال النيل • هذا وبعد استراحة الغذاء ، بدأت جلسة العمل الثانية عن **« النيل والسياحة فى مصر » ، حيث يقوم أفضل نموذج للعلاقة بين الانسان والنهر ، وقد تصدى لهذا الموضوع ذى الأهمية البالغة الأستاذ/ سيد موسى — رئيس هيئة تنشيط السياحة —** فقرر سيادته أن فضل مصر على النيل لا يقل عن فضل النيل على مصر ، فلولا هذا الفضل — على حد قوله — ما عنى أحد بالحديث عن هذا النهر العظيم ، واذا كانت خريطة مصر البشرية والاقتصادية والسياسية ترتبط بالنيل ، فان خريطتها السياحية أعظم ما تكون ارتباطا بهذا النهر ، فالنيل والسياحة ليسا غير وجهين لعملة واحدة ، أو هما من المفروض أن يكونا كذلك ، وان كان النيل كمنتج سياحى — لا وسيلة للاستخدام السياحى فحسب — لم يستخدم بعد ، وهذا بالقطع — كما يرى الأستاذ سيد موسى — يستلزم قيادة متقدمة فى قطاع السياحة ، فضلا عن تضافر جهود كل المعنيين بالنهر مع هذه القيادة على كل المستويات • وبهذا اختتمت جلسة العمل الثانية أعمالها لتبدأ جلسة العمل الثالثة فى **صباح اليوم التالى — الخميس ١٩٨٧/٩/٢٤ — وقد استهلها المهندس محمد عبد الحليم — وكيل أول وزارة الرى — بدراسة علمية رائدة عن « تطوير نهر النيل » وفيها قدم سيادته مجموعة من الاقتراحات لتطوير النهر بغية التوسع الزراعى أفقيا كما أقترح تشكيل مجلس أعلى للصحارى المصرية من شأنه الاستفادة بكل قطرة ماء فى استصلاح الأراضى الصحراوية الشاسعة ،** وبث الخضرة فى أرجائها ، تلى هذه الدراسة العلمية الهادفة المهندس فؤاد البديوى — جهاز شئون البيئة — بدراسته عن « المشروع القومى لحماية نهر النيل من التلوث » فأوضح سيادته أولا مجموعة الأغراض التى تقبع وراء انشاء جهاز لشئون البيئة ومنها : الحفاظ على صحة الانسان والحيوان والثروة السمكية ، وكذلك ترشيد المياه المستخدمة فى الصناعة ، والعمل على دفن المخلفات الصلبة دفنا صحيا ، وحماية النيل من التلوث ، وقد أفاض سيادته فى الحديث عن هذه النقطة الأخيرة باعتبارها صلب موضوعه ، مستعينا فى ذلك بالانجازات والأرقام ، ومتطرقا الى موضوعات كثيرة ومتشعبة تناولت : معالجة المياه من التلوث واستخدامها فى الرى ، ومشاكل الصرف الصحى ومخلفات المصانع ، وأثر ذلك

على مياه النيل وصحة الانسان ، **وقد كان من المقرر أن يعقب هذه الدراسة بحيث الدكتور صلاح فضل الله ــ عميد المعهد العالى للتذوق الفنى ــ عن « النيل فى الرواية العربية » الا أنه اعتذر فى اللحظات الأخيرة ، لظروف خارجة عن ارادته ، فقدم الدكتور نبيه العلقامي ــ بحثه عن « الشباب ونهر النيل » ، موليا الرياضة ــ فى هذا البحث ــ الجانب الأكبر من اهتمامه ، فحيث تتعاظم اهمية النيل فى مجالات متعددة ، تنصرف اليها الجهود، كالزراعة والسياحة وغير ذلك ، فليس ثمة ما يجيز اطلاقا التغافل عن العلاقة بين النيل / الشباب / الرياضة ، فى اطار المنظومة الكلية للاستغلال الأمثل للموارد ، ولقد كان المصريون** القدماء على وعى تام بهذه العلاقة ، وبأهمية الرياضة للصحة ، ولزيادة الانتاج الوطنى ، ومتابعة الأجداد على الدرب لا تنكر جدواها على الصعيدين الاجتماعى والاقتصادى ــ وقد أعقب **هذا البحث الدكتور كمال الدين حسين ببحث ضاف عن الوفاء فى الأدب الشعبى ، وفيه تعرض سيادته للوفاء فى الأسطورة والسيرة الشعبية والحكايات والمواويل والأمثال الشعبية** ، ليخلص ــ فى النهاية ــ الى الخطوط العريضة لمفهوم الوفاء فى الفكر الشعبى ، وليتناول قضيتى الكم والكيف على هذا الصعيد من خلال الأمثال الشعبية ، ليبين لنا ثراء هذا الفكر وصدقه الفنى ، **لتختتم هذه الجلسة الأخيرة أعمالها بدراسة المهندس جميل الصبان عن « النيل والموسيقى » حيث عرفت ضفاف النهر الكثير من الآلات الموسيقية كالناى والمزمار والأرغول من** آلات النفخ ، والرق والطبلة والدف والمثلث المعدنى والكاسات النحاسية والسيستروم والصاجات من آلام الاياع ، والهارب والعود من الآلات الوترية ، وعلى عادة قاعات الاستماع الموسيقى ، أمتعنا سيادته ببعض الأغانى التى احتفت بالنيل مثل : « النيل نجاشى » لأحمد شوقى ــ غناء أحمد ابراهيم ، « دنجى دنجى » لسيد درويش وغير ذلك .

هذا ونشير الى أن المداخلات التى أعقبت كل بحث والتى قاد محاورها الأستاذ صفوت كمال ، والمهندس وليم نجيب سيفين ، والدكتورة نعمات أحمد فؤاد ، والمهندس جميل الصبان وآخرون ، وما أسفرت عنه هذه المداخلات من مناقشات ، وما تراتب عليها من ايضاحات واضافات قد أثرت الندوة ، وأضاءت جوانبها ، خاصة فيما يتعلق بخرافة « عروس النيل » ، تلك التى أوردها بلوتارك عن المصريين القدماء ، وتناقلها المؤرخون العرب بلا فحص ولا تمحيص ، وقد قدم الأستاذ صفوت كمال فى بحثه ــ كما عرضنا سلفا ، تفسيرا معقولا لفكرة العروس . كما أشارت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد الى قداسة وضع المرأة فى الفكر المصرى القديم ، بما يتعارض وفكرة تقديمها قربانا للنيل ، وهاتان النقطتان صالحتان تماما كبداية طيبة لبحث علمى جاد يتوخى دحض هذه الخرافة ، وهتك زيفها وبطلانها، على مستوى بنية الفكر المصرى القديم ،الذى لم يعرف مطلقا فكرة تقديم القرابين البشرية للآلهة تحت أى ظرف من الظروف .

● ● ●

# السجاد اليدوى

**الحرير الطبيعى كثير الاستعمال فى السجاجيد اليدوية المعقودة ، وهو يستعمل فى السداء أو اللحمة ، وفى الوبرة أيضا ، ولكنه نادر الاستعمال لغلاء ثمنه ونظرا لمتانة الحرير ومرونته فهو يستعمل أحيانا فى السداء ، وللمعانه ونعومة سطح اليافه فهو يستعمل فى الوبرة مما يزيد من جمال مظهر السجادة .**

هذا وتتميز منطقة سوق السلاح فى حى القلعة بالقاهرة بمصانع السجاد التى تنتج السجاجيد الحريرية بقلة ، ولقد علل أصحاب المصانع ذلك لقلة الأيدى العاملة ، فالجميع أو الأغلبية منهم يفضلون أن يتجه أولادهم الى المدارس للتعليم عن احتراف مهنة يدوية ، وربما يعود الى سبب آخر هو ركود سوق السجاد الايرانى بسبب الحرب القائمة بين العراق وايران . والسجاد الموجود فى منطقة سوق السلاح تستورد خامة الحرير المصنوع منها من الصين ، حيث تستورد باللون الأبيض الخام ، وتجرى عليه الصباغة فى مصر فى مصابغ منطقة الدراسة حسب الألوان التى يتطلبها التصميم ، وعن التصميمات المستخدمة يأتى التاجر بكتالوج به رسومات للسجاد الايرانى ، ويقوم بعض المتخصصين بوضع الرسم التنفيذى على ورق المربعات ، ويتوقف نوع ورق المربعات على حسب عقد السم المربع ( سم٢ ) ، ويباع هذا السجاد على أنه سجاد ايرانى ( عجمى ) وليس على أنه سجاد مصرى ، فمصريته لا تتمثل الا فى الصنعة ، وتستغرق السجادة على النول من ٦ شهور الى سنة حسب عرض السجادة ، ويباع متر السجادة بـ ١٥٫٠٠٠ جنيه ، ولهذا السبب تعود قلة انتاج السجاجيد الحريرية ، فهى لنوعية خاصة من الناس الأثرياء . ويتميز السجاد المنتج بدرجة عالية من العناية والدقة والمتانة لأنه من الحرير ومعظم السجاد المصنوع من الحرير يكون على هيئة معلقات بمقاس ١٠٠ × ١٦٠ سم ، ويتراوح عدد العقد بين ٩٠ ، ١٠٠ عقدة .

ولابد أن يكون عامل الحرير متمرنا ، وله خبرة كبيرة بالخامات والعقد والقص ، حيث أن قص السجاجيد يلعب دورا مهما فى جودتها ، والطريف فى هذا الأمر أنه لا توجد فى المصانع الكبيرة هذه النوعية من السجاد .

وعامل السجاد اليدوى الماهر يجب أن يدرب وهو صغير السن حتى تتمرن يديه ويسهل تمرينها ، ويجب ألا تنقطع فتلات الحرير منه ، فهو حين يتعلم وهو كبير السن تنقطع الفتل بين يديه ، وكما يقول المثل الشعبى ( التعليم فى الصغر كالنقش على الحجر ، والتعليم فى الكبر كالنقش على الماء ) .

# حلمى التونى

# والتراث الشعبى

**عندما اتجه محمود شكوكو ـ فنان الأغانى الفكاهية ـ الى عمل مسرح « الأراجوز » فى الستينيات طلب من الفنان حلمى التونى التعاون معه فى اقامة مسرح للأطفال يعتمد على التراث الشعبى العريق** .. فكان محمود شكوكو يغنى فى المسارح والنوادى الليلية والأفراح ، لكى ينفق ما يكسبه على مسرحه للأطفال . وكان حلمى التونى يضع تصميم الشخصيات والمثال هجرس ينفذها منحوتة على الخشب ، وكانا يجلسان فى بيت شكوكو بحى القبة حتى الثالثة صباحا فى انتظار عودته من جولته مسارح القاهرة وسهراتها ليناقشوا معا موضوع مسرح العرائس والأراجوز الذى استأجر له « مسرح وسينما متربول » . واتجهوا الى خيال الظل فحققوا بذلك ادخال الألوان الى دمى وعرائس هذا المسرح الشعبى العريق ، وقد استأجر « شكوكو » مركبا عائما فى النيل ليقدم عليه عروضه للجمهور .. أنفق على هذه الأحلام الفنية كل مدخراته .

وابتعد حلمى التونى عن الفن الشعبى سنوات طويلة وان كانت بعض ملامحه تظهر من حين لآخر فى رسومه الصحفية وأغلفة الكتب والمجلات والملصقات الدعائية التى رسمها وسافر الى بيروت عام ١٩٧٤ ليحقق نجاحا فنيا ضخما فى ميدان فنون الكتاب والصحافة حتى أصبح علما من أعلام هذا الميدان ، وفاز فى المسابقات ، وطبع أحد كتبه بجميع لغات الأمم المتحدة ، وشهدت حصار بيروت وعاش المقاومة ، وأصيب منزله فى احدى الغارات .. ثم عاد الى مصر عام ١٩٨٥ ، وكان يرسم لوحات تغنى للحب والسلام .

**ثم التفت مرة أخرى الى الفنون الشعبية .. فى هذه المرة استلهم شرائط « صندوق الدنيا » وحكاية نرجس ويونس التى يحكيها صندوق الدنيا للأطفال .. ومن شخصية نرجس ، ومن أسلوب الرسم الشعبى ، تتبع الفنان حياتها ومواقفها لينسج موضوعات معاصرة ويناقش قضايا حية ، لكن من خلال أسلوب « الاغراب » الذى يطرح القضايا الملحة فى المجتمع المعاصر على لسان شخصيات خيالية أو عاشت فى عصر مضى** .. الشكل الظاهرى هو شكل لوحات الفنان الشعبى نفسها ، أسلوبه وألوانه وعناصره المفضلة ، كالوردة والسمكة والديك وعروسة البحر وغير ذلك من تشكيلات أعطاها الفنان بعدا رمزيا وتعبيريا جديدا .

ويظل الفن الشعبى بثرائه وتنوعه مصدرا لالهام الفنانين يثير اعجاب جمهور المشاهدين لقربه منهم وجذوره الممتدة فى أعماق التكوين النفسى للانسان .

**صبحى الشارونى**



## والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى

# عبد الغنى داود

**هذه هى التجربة الأولى لما أسماه صاحب رؤيتها الفنية ومخرجها ( انتصار عبد الفتاح ) [ من المسرح الصوتى ] ، وقد ظهرت بذور هذه التجربة فى العرض التجريبى « مذبحة القلعة ، والفيل يا ملك الزمان » الذى قدمه ( د. هناء عبد الفتاح ) العام الماضى فى ( قاعة ٠نف ) ، والتى تقدم فيها أيضا هذه التجربة حين شارك ( أنصار عبد الفتاح ) فى ذلك العرض بمحاولته استخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التى تحتاجها آلة نطق الممثل وحسه الفنى ، حيث تصبح الموسيقى اداة من أدوات الممثل • ويركز ( أنصار عبد الفتاح ) فى هذا العرض على عنصر الصوت ــ وهو الصوت الذى يشكل الحركة وليس العكس ..**

فالحركة هنا نابعة من الصوت ومتلائمة معه وغير خارجة عنه ، مستفيدا من مناهج التدريب الصوتى عند ( جيرزى جروتوفسكى ) الذى يرى أن الصوت جزء من الحركة ويستخدم المفردات الصوتية التى تتناسب مع امكانيات الممثل .. فالمسرح الصوتى كما يحاول (انتصار عبد الفتاح) أن يقدمه هو المسرح القائم على جميع الأصوات سواء الأصوات الصادرة عن الانسان أو الحيوان أو الأدوات والآلات ، أى الجماد .. أما الانسان

فله صوتان هما : ــ الصوت المستخدم فى التفاهم فى الحياة اليومية أى الذى يتفاهم به الانسان مع الآخرين ، والصوت الداخلى أى الصوت الذى نتحدث به الى أنفسنا كأصوات الفرح أو الثورة أو الحزن .. وتجربة ( انتصار عبد الفتاح ) ( نحو خلق مسرح مصرى ) هى محاولة تجسيد كيفية ظهور صوت الممثل الداخلى الذى يتصارع ويتفاعل مع صوته الخارجى أى مع أداءه الخارجى لاستكشاف ما بداخله هو ... وهذه التدريبات

تشبه الى حد ما تدريبات العلاج بالسيكودراما ـ وهى تدريبات تعتمد على التركيز الشديد والصمت الذى يصل الى حد سماع صوت الصمت نفسه ، وتقوم هذه التدريبات على الصراع + التفاعل الذى ينتج حركة + تعبير ٠

**فالمسرح الصوتى قائم على الأصوات الطبيعية والآلات والحركة التعبيرية ٠ وعموده الفقرى يقوم على الصوتين الصوت الخارجى والصوت الداخلى ٠**

حيث يكون للصوت فى هذه التجربة معناه الواسع ٠٠ ويعتمد الفنان ( انتصار عبد الفتاح ) فى هذا العرض على استخدام أدوات الحياة اليومية مثل : ـ [ الهون ، وقوس المنجد وعجلة النجار ، وسندان الحداد ، والطشت ، وغيره من الأدوات ] محاولا أن يجعل منها أوركسترا فى محاولة لخلق الأنغام من خلال ايقاعات الحرفيين الذين يستخدمون هذه الآلات معتمدا على ( التيمات ) الشعبية وعلى الاستخدام المرئى والسمعى للأدوات مثل (الهون) مثلا وغيره مكونا شكلا دراميا مرئيا وسمعيا ٠٠ فهو يوظف هذه الأدوات فى عدة أشكال ٠٠

أما الطشت مثلا فيمكن أن يكون مرآة وبيتا ، وفراشا ( لتهنين ) الطفل ، وفراشا للتزاوج بين العرافة وصاحب الدربكة وأيضا مقرا للحظة الموت ٠٠ ولم يلجأ صاحب هذه التجربة الا لتلك الكلمة التى تتماشى مع نمط ومنهج وأسلوب المسرح الصوتى كما أوضحناه من قبل ٠٠ والعرض رؤية أسطورية يتجسد من خلال ما قبل ميلاد الدربكة مستخدما الطقوس الشعبية مثل زفة المطاهر وطقس ( السبوع ) وغيرها من طقوس الميلاد والموت ، مستخدما العرافات والحرفيين الذين الذين سرعان ما يتحولون الى أشسياء أخرى ٠ العرافة الى شجرة أم الشعور التى ينجذب اليها **( ضارب الدربكة )** والى نداءاتها بعد أن تقضى عليه الحضارة الغربية فيولد ميلادا جديدا هو ميلاد الانتماء فيمارس طقسا شعبيا حيث يزحف كمن يزحف فى مجرى النيل ، وتتحول العصاتان اللتان تمسك بهما العرافتان الى رحم والى قلب ٠ ثم يدخل صاحب الدربكة وسط الرحم ٠ ثم يولد مع نصائح جوقة الحرفيين والعرافات حيث تتعدد الأصوات بشكل شديد الحزم ـ كذلك يبدو ( الطشت ) وكأنه بيت ، والعرافات الثلاث وكأنهن الزوجة والأم والبنت بالنسبة لصاحب الدربكة ، واللاتى يتحولن بعد ذلك الى نساء من أهل المدينة يرقصون ابتهاجا بعودته بعد رحلة القهر الى ( الغربان ) أى الحضارة الغربية التى يجسدها فريق الموسيقى الغربية الذى يعزف نغمات يؤديها ( قرم ) الجزار وآلة سن السكاكين، ويعود صاحب الدربكة حاملا على ظهره الدربكة فى اعياء كأنه سيزيف يحمل صخرته ـ وكم كنا نود لو كان يحملها مثلما حمل أيوب المصرى بلواه طالما أن المخرج يسير فى طريق التجذير أى البحث عن الجذور الأصيلة فى التربية المصرية ، وتستقبله أنغام الناى الذى يسحره وعازف الربابة اللذان يعيدان تشكيله بالوجدان المصرى ٠

**وقد قسم المخرج صاحب الرؤية الفنية قاعة المسرح الى مستويين ـ مستوى الحرفيين وهو المستوى ( أ ) ومستوى الغربان أى مستوى فرقة الموسيقى الغربية بما يحيط بها من شباك أو عنكبوت وما بداخلها من سواطير متداخلة مع الآلات الموسيقية الشعبية وهو المستوى (ب) ـ أما المستوى ( ج ) فهو الفراغ المستطيل الذى يربط ما بين المستوى ( أ ) والمستوى (ب) والذى يجلس فيه أيضا الجمهور الذى يقوم بدوره أيضا فى العرض ٠** فالجمهور مطالب بأن يتحرك ويتفاعل مع الحركة ، وألا يقبع فى مكانه ساكنا مسترخيا بحيث يكون من المستحيل أن يقدم مثل هذا العرض على خشبة مسرح عادية لأن الجمهور هنا جزء من التجربة وجزء من العرض ٠ بحيث يجعل المتفرج يشعر وكأنه صاحب الدربكة ٠٠ وكان المخرج ذكيا حين جعل أصحاب الحرف والعرافات وفريق الغربان ـ فيما عدا ( المغنى وعازف الناى وعازف الربابة ) ـ يلبسون الجينز والفانلة كى يكون التركيز على ما يصدر منهم من أصوات معبرة عن دواخلهم وأحاسيسهم الداخلية دون مظهرهم الخارجى ٠٠ وهو ما لم يتحقق بشكل كامل ٠

والعرض أقرب الى المسرح الطقسى الذى يخلق خصوصيا فى طقسية معينة مستمدة من تراثنا ومفرداته الشعبية ، ومن خلال تشكيلات بلا حوار حيث لا يمكن أن يجسد معانيها الا بهذه الطريقة

٠٠ وقد حاول المخرج أن يخلق الجو العام ، وحاول البحث عن لغة تعبيرية جديدة لها تماس يخلق تكوينات جمالية مشبعة بالوجدان المصرى وليس بالنمط التقليدى وكان لبساطة الديكور وقدرته على الايحاء والتعبير الدور المهم فى تشكيل هذا العرض بما يحوى من موتيفات شعبية بسيطة مثل الأباريق والشموع والنوافذ ٠٠ وهو جهد متميزة للفنان ( حسين العزبى ) الذى بدا عشقه لهذا العرض من التفاصيل الصغيرة بمكونات الديكور ـ أما الكلمات الموحية والقليلة التى تكررت فى هذا العرض فقد صاغتها الشاعرة ( كوثر مصطفى ) بحساسية كتنويعات من أغانينا الشعبية بما يتفق وموضوع العرض وجوه النفسى ، والبطل الحقيقى لهذا العرض والذين تكفلوا بحمل عبء ايصاله بشكله الموفق هم الممثلون والممثلات الذين قضوا ستة شهور فى تدريبات شاقة ومتواصلة والحرفيين الذين شاركوا فى العرض بأدواتهم الحرفية الأصلية من نجار وحداد ونقاش .

## الخيامية

**تنويه :**

سقط سهوا من مقالة الخيامية اعداد / طارق صالح سعيد قائمة المراجع التى استعان بها فى اعداد مقالته وهى : ـ


١ ـ أحمد أمين : قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ ٠

٢ ـ ثريا عبد الرسول : فن الابليك الخيمية ـ رسالة ماجستير ـ المعهد العالى للتربية الفنية ـ ١٩٧٢ ٠

٣ ـ حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية ـ ( مجلة المجتمع العلمى المصرى ) مج (٣٦) ٠

٤ ـ سعاد ماهر : مشهد الامام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٩ ٠

٥ ـ سيد محمد على جاد : تطوير أقمشة الخيام فنيا وصناعيا بما يتلاءم مع مجالات الاستعمال المختلفة فى مصر ـ ماجستير كلية الفنون التطبيقية ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ ٠

٦ ـ سيد محمد على جاد : استحداث أسلوب لانتاج أقمشة السرادقات المزركشة الفنون التطبيقية ـ القاهرة ـ ١٩٨١ ٠

٧ ـ الأب عيروط اليسوعى : المنجد فى اللغة والأدب ـ بيروت ـ ١٩٦١ ٠

٨ ـ القلقشندى : صبح الأعشى جزء ٣ ، ٤ ـ طبعة دار الكتب ـ ١٩١٤ ٠


والمجلة تأسف لهذا الخطأ غير المقصود ، وخاصة أن الكاتب قد اعتمد فى اعداد مقاله على دراستى الأستاذة الدكتورة ثريا عبد الرسول، والأستاذ الدكتور سيد جاد، علاوة على جمع عناصر مادته خلال البحث الميدانى الذى قام به ٠

**BIBLIOGRAPHY**


Aldridge, James. **Cairo Biography of a City.** Boston/Toronto : Little, Brown and Company, 1969.

And, Metin. **A pictorial History of Turkish Dancing.** Ankara : Dost Yayinlaru, 1976.

Barthold, W. (D. Sourel), «Baramika», in H.A.R. Gibb, J. H. Kramers, E. Levi-Provencal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat, eds., **Encyclopaedia of Islam,** I, 1960, 1033.

Berger, Morroe, «A Curious and Wonderful Gymnastic ..., «**Dance Perspectives,** Spring, 1961, 10, 4-41.

—— «Ghaziya, «**Encyclopaedia of Islam,** II, 1048.

Curtis, George William. **Nile Notes of a Howadji.** New York : Harper and Brothers, Publishers, 1865.

Ebers, Georg. **Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque.** New York : Cassell and Company Ltd., 2 Vols., 1878-79.

Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», in **the Journal of the Gypsy Lore Society,** III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319.

Hanna, Nabil Sobhi. **Ghagar of Sett Guiranha A Study of a Gypsy Community in Egypt.** Cairo Papers in Social Science, Volume V, Monograph 1, Cairo : American University in Cairo, June 1982.

Lane, Edward William. **The Modern Egyptians.** London : J.M. Dent and Sons Ltd., 1936.

Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances.** Prague : Oriental Institute, 1935.

Madden, R.R., Esq., M.R.C.S. **Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1925, 1826 and 1827,** 2 vols., London : Henry Coburn, New Burlington St., 1829, I.

McGowan, Kate, «Sing Gypsy. ! Dance Gypsy !», part III, **Arabesque,** May June 1982, VIII : 1, 14-15, 22-23.

McPherson, J.W. **The Moulids of Egypt.** Cairo : Ltd. N.M. Press, 1941.

Mulouk, Qamar El, «the Mystery of the Ghawazi, «**Habibi,** III : 9, 8-9, 18; III : 10, 8-9; III : 11, 8-9; III : 12, 8-9; IV : 2, 8-9; IV : 3, 8-9; IV : 4, 8-9; IV : 5, 8-9; IV : 11, 10-11, 25 V : I, 12, 29.

Nerval, Gerard de. **Journey to the Orient.** Translation, Norman Glass. New York : New York University Press, 1972.

Ohanian, Armen. **The Dancer of Shamahka.** Translated by Rose Wilder Lane. New York : E.P. Sutton, 1923.

Rodinson M., «Alima,» **Encyclopaedia of** Islam, 1, 403-404.

St. John, Bayle. **Village Life in Egypt.** New York : Arno Press, 1973.

Savary, Claude Etienne. **Lettres sur L'Egypte.** 3 Vols. Paris : Onfroi, 1785-86.

Walker, J., «Nuri,» in Th. Houstma, A.J. Wensinck, E. Levi-Provencal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., **The Encyclopaedie of Islam,** London : Luzac and Co. 1936, III : 962-963.

Wood, Leona, «Dance du Ventre : A Fresh Appraisal, «Parts I, II, **Arabesque,** January/February, 1979, V : 5, 8-13 ; March/April, 1980, V : 6, 10-13, 20.

——— «Danse du Ventre a Fresh appraisal, «**Dance Research Journal,** CORD, Spring/Summer, 1976, VIII : 2, 18-30.

each had distinctive characteristics and were, in most cases, partially or wholly choreographed. They were known generally enough to be specifically requested, on occasion ...

The Raqs al-Takht. The opening dance of a wedding entertainment, performed to mizmar, a raucous oboe-like instrument, and drum by three or four dancers. There is no choreography but, though the dancers improvise, the majority must be doing the same thing at any given time, while the remaining dancer performs the step/movement which the majority were doing last.

Al-Na'asi. A side to side shimmy dance, performed in unison by three or four dancers, with light cymbals (unlike the generality of Egyptian dancers, who use finger cymbals little and ineptly, the ghawazi can vary the tone and dynamics with the skill of virtuoso musicians). The Na'asi is accompanied by mizmars played very low by muffling the bell.

The Asherat al-Tabl. A drummer moves about the dance area playing a large table baladi, or double-headed drum slung before him. The ghaziyya, leaning backwards accross the barrel of the drum, follows him in this position, dancing.

The Raqs al-Jihayni. The ghaziyya's stick dance par excellence, described as «very old.» Performed by two dancers, it contains elements of tahtiyb, [Combat dance with sticks].

The Nizzawi. A fast, choreographed dance for two dancers with staffs. A typical figure is the dancers' moving apart while facing each other, then coming together again, then taking a quarter pivot to face forward and advance, side by side, while twirling their staffs like batons.

Yusuf also claimed that two pairs of ghaziyyas might perform the tahtiyb. Ghawazi had never danced with swords, to his knowledge; this was a thing of the bedouin.

In addition to these dances, the Maazin ghaziyyas had a large store of songs-necessarily large, because at one moment their audience might demand an old song from local folklore, and the next, one of the compositions of 'Abd Al Wahhab. They could improvise verses on the spot in praise of a particular village or family or a newly wed couple. They knew the songs of the Nawara, and composed new songs. (77)

In conclusion, the purport of this preliminary report is to present a partial review of the variety of data and information available on tribal entertainer class of «public dancers» in Egypt, of the Nawar. Ghagar, perhaps also Halab — named Ghawazi along with other non-tribal such entertainers. The material it contains might serve as an indication of the diverse yet unresearched areas of inquiry into this apparently declining class of artists, their social background and history, and the differing styles of dance, music and song of the art they profess, and encourage scholarly curiosity in that direction.

**Dr. Magda Saleh**
Former Dean, Higher Institute
of Ballet and Professor,
Academy of Arts, Cairo.

(77) *Ibid.*



**In Egyptian cities both the dancing-girl and the singer are now called «alma» (colloquial), while in the villages the dancer is still often called «ghaziya» ... Both the «ghaziya and the «alima» must now be distinguished from the better-paid, better trained «Oriental dancer («rakisa») who performs in modern night clubs and films and at private celebrations».(70).**

Wood writes that «Today Egypt has once again become a place of pilgrimage — but the ancient mysteries sought for are now those of the lingering dance traditions in the keeping of a few scattered families of the hereditary entertainer caste» (71) for, as Berger notes : » the dancers do not come from a distinct tribe but from various sorts of low-income families, usually urban. They are taught the art ... by female teachers who are sometimes called «awalim ...» too (72). The traditional Ghawazi's star has long been on the wane. Reporting on their presence at the Moulid of El Hussein in Cairo, J. W. McPherson writes that they enjoyed «... a meteoric revival in recent years, reaching their zenith in 1353 (1934), when, however, they did not perform or accost pilgrims and visitors in the precincts of the mosque, but were in ringas and other dancing booths ...»(73). Two years later, «... the Ghawazee stars had fallen as rapidly as they rose ...» (74).

The dance of the Mazin Ghawazi in Luxor has come under scrutiny in recent years. El Mulouk has provided some pertinent information regarding them and their art.

She considers the distinctive costume of today's Ghawazi to be derived from those of their ancestors-in-art of the preceding century, producing a persuasive argument in the form of a photograph presumed to date from the nineteenth century. (75) The tiara (taj), she discovered, was an innovation, a substitute for the decorated kerchief (mandeel), a head covering for many of Egypt's women (76) . Under the skirt, the researcher noted a version of the «azzama», a bustle-like padding of the hips. Ghawazi usually dance in pairs, trios or quartets. They do perform freestyle improvisations, but also present choreographed or semi-choreographed dances :

**There indeed existed a repertoire of dances which, from subsequent description,**

(70) Berger, *Encyclopaedia of Islam*, 1048.

(71) Wood, «Danse du Ventre : A Fresh Appraisal,» Part II, *Arabesque*, V : 6, 13.

(72) Berger, 1048.

(73) J. W. McPherson, *The Moulids of Egypt*, Cairo : Ptd. N. M. Press, 1941, 220.

(74) *Ibid.*

(75) El Mulouk, III : II, 8.

(76) Ibid.

**«The name Barmak, traditionally borne by the ancestor of the family, was not a proper name, according to certain Arab authors, but a word designating the office of the hereditary high priest of the temple of Nawbahar, near Balkh. This interpretation is confirmed by the etymology ... now accepted, deriving from the Sanskrit word parmak ... superior, chief.» The term Nawbahar ... like wise derives from the sanskrit»..**

The Barmaki family owned some 1500 square um. of temple lands and retained them in part at least Yehia Ibn Khalid al-Barmaki, Harun's wazir ... (57)

Walker states that «... it has been supposed that the famous Barmecide family at the court of Harun al-Rashid were of ... Gipsy origin. The name Baramika is actually the designation in Egypt of a class of public dancers (Ghawazi) of low moral character and conduct who have been regarded as of Gipsy blood». However, he adds « The question ... is doubtful ...» (58) He lists, for the various countries of the Orient where gypsies reside, several designations for them : the older name, now much restricted in use, was Zutt or Jatt. The Turkish Cingana has passed into European languages as Zingaro, Czigany, Zigeuner etc. Other names most common seem to be : «Nawar» and «Kurbat» «Ghurbat» (part. N. Syria and Persia), «Ghagar and Halab» (esp. in Egypt and N. Africa), and « Duman » (Mesopotamia). (59) Remarking that the collection of data is by no means easy, he notes that the statistics of Massignon's 1925 «Annuaire Musulman» gives the number of gypsies in Egypt as two per cent of the population, consisting of two tribes of Ghagar and Nawar respectively, and four tribes of Halab. (60).

Walker records that «Nuri», the common name in the Near East for a member of certain gypsy tribes (also «Nawari», plural «Nawar», «Nawara», «Nawar») may not unlikely be a natural phonetic transformation from «Luri» (Lori, Luli) the current Persian name for gypsy.(61) This, in turn, it is suggested, originally denoted an inhabitant of the town of al-Rur (Arur) in Sind (62). It has been proposed that «Nuri» arises from the Arabic «nur» نور because the vagrants were seen carrying brazier or lantern (63). «Persian and Arabic writers preserve ... the tradition that tribes of Jats (or Zutt) from the Pundjab were conveyed westwards by command of the Sasanian monarch Bahram Gur (420-438 A.D.).» (64) Thence, over may centuries, their descendants have dispersed and migrated continously to «... other ends of East and West». (65)

In a recent study of a Ghagar community in Egypt, Nabil Sobhi Hanna lists «Dancing and Singing» among the basic types of work practised by them. (66) He reports that «... although financially well off, the people who practice this profession are despised by Ghagar and non-Ghagar alike» (67) adding «... with the revival of the religious movement, there has been a decline in this profession» (68). Hanna calls the Ghagar dancers «Ghawazi» They are the group of Ghagar most isolated from the rest of the village society(69). Berger writes that :

---

(57) W. Barthold (D. Sourel), «Baramika». *Encyclopaedia of Islam*, 1960, I, 1933.

(58) Walker, 962.

(59) *Ibid.*

(60) *Ibid...*

(61) *Ibid.*

(62) *Ibid.*

(63) *Ibid.*

(64) *Ibid.*

(65) Ibid.

(66) Nabil Sobhi Hanna, *Ghagar Community of Sett Guiranha a Study of a Gypsy community in Egypt,»* the Cairo Papers in Social Science, Volume five, Monograph One, Cairo : The American University in Cairo, June 1973, 23.

(68) *Ibid.*, 33.

(69) *Ibid.*, 17.

**cording to our view, are a mixture of Indians, Persians, Hurds, Turas, and Tatars, to whom there have joined some of the rabble and refuse of the peoples of those countries ; and among them are some Arabs and certain of the other dregs of the populations who from time to time accompanied them or stopped in their country and their abodes.**

**One of the names of the Nawar is Gagar (Ghajar). This is the name by which the people of Algiers and Tunis and the tribes of Egypt call them. Gagar we think a mistake for the Turkish Cotchar, that is, the «travellers» or the «migrant.s» They are called by this Turkish name today in the west of Persia, the east of the Ottoman Empire in Asia, and the land of Mesopotamia ... (53).**

El-Mulouk's Syrian informant Nazem Jazri was convinced that the Nawar had entered Egypt as camp-followers of the Turks, perhaps arriving with the conquering Ottoman army in 1517. In a coincidental report Kate McGowan mentions that «in the Ottoman society artists and entertainers were organized into guilds ... which were at once highly popular and disreputable ... «the majority of the dancing boys and girls were ... Gypsies (called in Turkish **cengi, jengi,** perhaps derived from **cingene, jingene** meaning Gypsy) ... » Ultimately these cliques of entertainers became so mischieveous and caused so much havoc, especially among the elite in Ottoman society, that the Sultan had them banished to the provinces - to Cairo. (54)

Madden reports, in yet another account :

**About 1512, Selim the First, having conquered Egypt, drove his opponents into the Desert, where one party of them, headed by a swarthy slave, called Zinganeus became formidable to the towns adjoining the Desert, by their frequent depredations ; they were at length dispersed by the Turks and Bedouins, and straggled about various countries as magicians, fortune-tellers, and dancers; preserving always a distinct character wherever they went; and remarkable no less for their swarthy features, than for their dissolute habits and knavish practices. I have heard some of them boast of their common origin from a Grand Vizier of one of the Caliphs, and talk of their yet being restored to the possession of Egypt ... This tribe of the Zinganees take the name of Aeme in Lower Egypt, and are the only professors and performers of dancing. (55)**

J. Walker states that «The (Egyptian) Ghagar Gipsy tribe('s) ... speech has fewer foreign ingredients and Galtier is of the opinion that they are more recent arrivals in the Nile valley, probably wanderers from Constantinople (56).

While allowing for the possible predilection for a fictive genealogy, the claim of the Egyptian gypsies of descent from the Baramika should not perhaps be dismissed out of hand. In view of the general acceptance of the Indian descent of gypsies, it should be noted that

(53) Father Anastas, «The Nawar or Gypsies of the East», in *The Journal of the Gypsy Lore Society*, III : 4, Monograph IV, Edinburgh, 1913-4, 298-319, cited in El-Mulouk, IV : II, II.

(54) Kate McGowan (Suheyla), «Sing Gypsy ! Dance Gypsy !», Part III, *Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, 1982, VIII : 1, 22, and Metin And, *Apictorial History of Turkish Dancing*, Ankara : Dost Yayinlaru, 1976, 138, cited in McGowan, 22.

(55) Madden, 298.

(56) J. Walker, «Nuri», in Th. Houtsma, A.J. Wensinck, E. Levi-Provencal, H.A.R. Gibb and W. Heffening, eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1936, III, 963.

**the derogatory denomination Ghawazi, and denied being Ghagar (gypsies)), the Nawara were of non-Egyptian origin, spoke an obscure language among themselves, and had past connections with Persia (48).**

Among others, Lane had noted that while the ordinary language of the Ghawazi was the same as that of the rest of the Egyptians, they made use of a number of words peculiar to themselves, in order» ... to render their speech unintelligible to strangers (49). Berger states that «Ghaziya», the origin of which is uncertain, is still a derogatory term avoided by the dancer herself. In the villages it connotes a woman outside the pale of respectability. «Ibn Ghaziya» is thus a serious insult». (50) El-Mulouk proposes an explanation for the name, of speculative plausibility :

**This account of the Nawar of Syria agreed in many respects with what was reported of the Ghawazi of Egypt, and Nazem Jabri believed them to be one and the same people. What was missing here was the term Ghawazi itself. In Syria this term referred to very old, thin gold coins, almost spangles, which were piernced and worn in the hair or sewn to the headdresses of traditional female attire. Artificial coins used for the same purpose were also sometimes called Ghawazi. Possibly, as noted, the term derived from the classical Arabic ghazi «raider», the raiders, or «knights of the faith of Islam» in question being the Turks who broke upon the Near East in the Eleventh century, and, as newly converted Muslims and protectors of the Caliphate, carved out principalities for themselves among the island and marches of the Byzantine Empire, from which they raided into the christian heartlands. Early ghazi lords of the House of Osman, whose hegemony was to become the Osmanli («Ottoman») Empire, styled themselves «Sultan, Son of the Sultan of the Ghazis, Ghazi, Son of the Ghazi,» and their Syrian neighbors may have called the early Osmanli coinage «ghawazi coins» after them. Nazem Jabri speculated that the Ghawazi dancers of Egypt could have been so named on account of their oft-noted predilection for wearing great numbers of these coins, or on account of the practice alluded to by Edward Lane, « It is a common custom for a man to wet, with his tongue, small gold coins, and stick them upon the forehead, cheeks, chin, and lips, of a Ghazeeyah ... (51).**

Gerard de Nerval (visiting the East in 1843) having admired three gorgeously seductive «almas» in Egypt, at the Mousky café», ... was already planning to pay them homage by fastening a handful of ghazis (small gold coins worth up to five francs) on to their foreheads, following the time - honoured tradition of the Levant. (52) When he discovered, to his incredulity, that they were males (khawals — the term by which these transvestite performers were known).

As for the origin of the Nawar, El-Mulouk cites Father Anastas :

**The Nawar or Nawarah are a race of men scattered over every land ... They are a people having a language belonging exclusively to themsevles ... The Nawar, ac-**

(48) El-Mulouk, *Habibi*, IV-11, 10.

(49) Lane, 387-388.

(50) Berger, "Ghaziya», in B. Lewis, Ch. Pellat and J. Schacht, eds., *Encyclopaedia of Islam* : London : Luzac and Co. 1960, II : 1048.

(51) El-Mulouk, IV : 11, 11.

(52) Gerard de Nerval, *Journey to the Orient*, Translation Normand Glass, New York : New York University Press, 1972, cited in Adam Lehm, "Romantic Writers and Their Vision of the East, «*Arabesque*, New York : Ibrahim Farrah, ed., V : 4, 11.

admired before this in the house of the German consular agent at Luxor, in remote Upper Egypt» (36).

Lane has also cited the above-mentioned government ban on public female dancing and prostitution, promulgated in the beginning of June, 1834 (37) by Egypt's Albanian ruler Mohammed Ali.

Berger adds that as a result of this ban «... he increased personal taxes to make up for the revenue he lost by this burst of moral zeal».(38) «When a few girls thought they could evade the new restriction, Mohammed Ali banished them to Esna about 500 miles from their Cairo haunts». (39)

The exiled dancing-girls not only settled in Esna, but also in Luxor, Qena, Girga, Edfu in Upper Egypt. The village of Sumbat in the Delta is famed to this day as a locale for Ghawazi and Awalem in particular.

It was in Esna in 1850 that Gustave Flaubert had his passionate encounter with splendid Kutchuk Hanem (40) whose dances he so eloquently described. Another of Kutchuk's visitors, the American George William Curtis, following closely on Flaubert's heels, also wrote of the electrifying performance and the intense atmosphere conveyed by Kutchuk. He stated that even the musicians were» ... fascinated with the Ghazeeyah's fire ...» (41)

In 1977, Edwina Bourg Al Samahi, a persevering researcher of the Ghawazi, writing under the pen-name «Qamar El-Mulouk». began a series of articles on the subject (42) — directed at popular, rather than academic consumption (43). She ponders on the fact that «Flaubert, unfortunately, had never mentioned the Ghawazi by name ..(44) «In Esna, where he could easily have found Ghawazi, he visited only Kutchuk Hanem, a renowned courtesan-dancer with a Turkish name from Damascus, Syria ... (45) But Rodinson remarks that «Flaubert in 1850 associated with them (the Ghawazi) there (Upper Egypt), and refers to them as «almees». (46) El-Mulouk made her way to Luxor, where she contacted the there-renowned Mazin family, whose women are reputed Ghawazi. She visited the aged head of the family, the late Youssef Mazin, in an attempt to elicit from the old man an answer to the question : «Who are the Ghawazi ?» The Mazin Ghawazi in Luxor are apparently more accessible than most to the curious. Among other visitors, they received Aisha Ali, a dance researcher from Los Angeles ; Russian experts ; Sami Younis, Bormer director-choreographer of the National Folk Dance Company; and, if old Youssef Mazin is to be believed, even Cecil B. Demille, looking for material for his spectacular, «The Ten Commandments» in 1956 (47) ...

**«according to my principal informant, Yusuf, patriarch of the Mazin family (who informed El-Mulouk that they were of the Al-Nawara tribe, did not care for**

---

(36) George Ebers, *Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque,* New York : Cassell and Company Ltd., 1878-79, Volume 1 : 80-82, Volume II : 223, 310, 316, cited in Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi», *Habibi,* IV : 11, 10.

(37) Lane, 38., n. 1.

(38) Berger, 30.

(39) Ibid., 31.

(40) Ibid., 31.

(41) George William Curtis, *Nile Notes of a Howadji,* New York : Harper and Brothers, Publishers, 1856, 142.

(42) Qamar El-Mulouk, «The Mystery of the Ghawazi, «*Habibi, n.d.,* volume III : 9-12, Volume IV : 2-5, 11, Volume V : 1.

(43) Letter from Qamar El-Mulouk, Cupertino, California, December 12, 1978.

(44) El Mulouk III : 9, 9.

(45) *Ibid.*

(46) Rodinson, 404.

(47) El Mulouk, IV : 8.

dies with their dances, but to teach them their voluptuous arts ...» (31) But this seems in apparent contradiction to his statement : «They are never admitted into a respectable hareem..» or again : «... are very seldom admitted into a hareem ...» (32).

Many of them were to be found in almost every large town in Egypt, and they often moved from one town to another. Some of these women possessed considerable wealth, and settled themselves in large houses. They attended the camps, and were, to many, the chief attractions of the great religious or other festivals. (33) «Some of these women add to their other alluremants the art of singing, and equal the ordinary 'Awalim.» (34) Commenting on their peripatetic way of life, St. John confirms :

**The Ghawazees have never any fixed place of residence, but travel from city to city, and village to village ... Wherever there is a religious festival or a fair ... they repair as industriously as flies and beggars. They are supposed, it is true, to be banished to Upper Egypt; but the edict was never effectually carried out, and when twice a year business and piety attract their votaries to Tanta, the Ghawazees, or substitutes strongly resembling them are never absent. Their tents always occupy the most conspicuous position; and** Berger adds that as a result of this ban **nothing can exceed the audacious freedom with which they ply their trade.'(35)**

A noted Egyptologist, Georg Ebers, wrote: «At Tanta Lower Egypt we met and recognized a Ghazieyh, or dancer, whom we had



(31) Lane, 305.

(32) *Ibid.,* 386, 195.

(33) Ibid., 387-388.

(34) Ibid., 388.

(35) St. John, 27-28.

type of misapprehension is given by an English physician travelling in the Middle East : : «The **Alme** are called **Zinganee** in Constantinople, and **Ghasie,** in Cairo. Niebuhr calls them gypsies. It is little known that the dancing girls of Egypt are one of the same race as our gypsies, who were first called Egyptians, from their native country, Egypt.» (20)

**Bayle St. John admits :**

**It seems impossible to obtain a distinct idea of the origin and history of the so-called tribe of Ghawazees. Of course the nature of their occupation precludes the possibility of any unity of blood ; but there are certainly traces of a distinct type, which reappears here and there with remarkable purity (21).**

M. Rodinson points out that «Travellers regularly confused the «aimas» with the «Ghawazi...», (22) noting that the term («aime,» «'alime», plural «'awalim»), in the Egyptian dialect of Arabic, means «a learned, expert woman», being the name of a class of Egyptian female singers whose art included the improvisation of poems of the «mawal» type, singing and dancing» (23) and well-informed travellers were careful to distinguish them from the «Ghawazi» who sang and danced primarily in the streets. (24) Claude-Etienne Savary wrote, towards the end of the 18th century that «L'Egypte ... ainsi que L'Italie, possede des «improvisatrices». On les appelle «Alme», savantes. Une education plus soignee que celle des autres femmes leur a merite ce nom. Elles forment une societe celebre dans le pays.» (25) He adds : «Le peuple a aussi des «alme.» Ce sont des filles du second ordre que tachent d'imiter les premieres. Elles n'ont ni leur elegance, ni leurs graces, ni leurs connaissances. On en trouve partout.» (26) Lane concurs that « ... travellers have often misapplied the name ... to the common dancing girls ... or they may have done so because these girls themselves occasionally assume this appellation, and generally do so when (as has been often the case) the exercise of their art is prohibited by the government». (27)

Dancing to the musical instruments, usually played by musicians of the same tribe, the «kemengeh» or the «rabab» with the «tar», or the «darabukkeh» with the «zummarah» or the «zemr,» the tar usually being in the hands of an old woman, the Ghawazi often performed in the court of a house, or in the street, before the door, on occasions of festivity in the hareem, such as a marriage, of a birth(28) However, they were not infrequently employed, reports Lane, to entertain a party of men in the house of «some rake». The performances were then more lascivious, the dress most scanty. With a plentiful supply of liquor «To extinguish the least spark of modesty ... The scenes which ensue (d) cannot be described ... these women are the most abandoned of the courtesans of Egypt.» (29) Savary comments reprovingly that «Les Bayadieres de L'Inde sont des modeles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egyptiennes». (30)

Elsewhere, Lane remarks that : «The Ghawazee, who are professed prostitutes, are not unfrequently introduced into the hareems of the wealthy, not merely to entertain the la-

---

(20) R. R. Madden, Esq., M.R.C.S., *Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1825, and 1837*, 2 vols., London : Henry Colburn, New Burlington St., 1829, I, 298.

(21) St. John, 24.

(22) M. Robinson, «'Alima, in H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, E. Leviprovencal, J. Schacht, B. Lewis and Ch. Pellat Eds., *The Encyclopaedia of Islam*, London : Luzac and Co., 1960, I, 404.

(23) *Ibid.*, 403-404.

(24) *Ibid.*, 404.

(25) Claude-Etienne Savary, *Lettres sur L'Egypte*, 3 Vols., Paris : Onfroi, 1735-86, 131.

(26) *Ibid.*, 136.

(27) Lane, 362.

(28) *Ibid.*, 385-386.

(29) *Ibid.*, 386.

(30) Savary, 137.

**of Gades. The dress in which they generally thus exhibit in public is similar to that which is worn by women of the middle classes in Egypt in private ... they also wear various ornaments : their eyes are bordered with the Kohl (or black colyrium) and the tips of their fingers, the palms of their hands, and their toes and other parts of their feet, are usually stained with the red dye of the henna ... (11).**

Observing that «There are some other dancing-girls and courtesans who call themselves Ghawazee, but who do not really belong to that tribe». (12) Lane writes that the Ghawazi kept themselves apart from other classes, generally marrying into their own tribe, except in the case of «repentanc», upon which the penitent married «a respectable Arab.» He is «... not generally considered as disgraced by such a connection». (13)

He states that the Ghawazi are, themselves asserting the fact, a race distinct from the Egyptians. «Their origin, however, is involved in much uncertainty». (14) Calling themselves «Baramikeh» or «Barmekees», they boast descent from that famous family, once favourites of the fabled Caliph Haroun El Raschid, then victims of his tyranny.

The customs of this people resemble those called «Gipsies,» supposed, by some, to be of Egyptian origin. Some of these also claim to be descended from a branch of the Baramikeh, but «... their claim is still less to be regarded ...» (15)

Another 19th Century writer, Bayle St. John, was inclined to believe there was an affinity between them and the gypsies :

> **Kalah, the Jewish Almeh, whom I knew in Alexandria, once told me a curious story of two daughters of a Barmekide ... One of them ... became the mother of the Ghawazee ; the other ... eloping with a stranger became the mother of the Gagarees, or gypsies ... both the dancing-girls and the gypsies claim a descent from the Barmekide; but, as is well known, the former existed in the times of the Pharaohs ... (16)**

**About the professed similarities between the** oriental dances and the ancient dances represented in the tombs, however, and the idea that the dancers' descent could be traced from Pharaonic times, Berger states : «The evidence simply does not exist.» (17) He also discounts the theory put forward by Irena Lexova that the modern dance came not from Ancient Egypt but from the later Etruscans of Italy.(18) He suggests that «It is likely that the dancers from phoenicia, then Carthage, and finally from Roman Egypt introduced farther west these movements that Lane, writing eighteen hundred years after Juvenal and Martial, recognized as the very ones he saw in Cairo».(19) Evidently, there are as many theories about the subject as there are writers.

The question of who the Ghawazi dancers are, as distinct from other public dancers in Egypt has no easy answer. Accounts are obscured by the general confusion and interchangeability of the terms Ghawazi, Awalem, and Ghagar (gipsies). An extreme example of this

---

(11) Edward William Lane, *The Modern Egyptians*, London, J.M. Dent and Sons Ltd, 1936, 384-385.

(12) Ibid., 388.

(13) *Ibid.*, 387.

(14) *Ibid.*, 386.

(15) *Ibid.*, 387.

(16) Bayle St. John, *Village Life in Egypt*, New York, Arno Press, 1973, 27.

(17) Berger, 8.

(18) Irena Lexova, *Ancient Egyptian Dances*, Prague : Oriental Institute, 1935, «Preface» and 72, cited in Berger, 8.

(19) Berger, 9.

term «belly dance,» restricted to a special and limited image of the dancer is the embodiment of what **danse du ventre** has come to mean to most people. However, it represents only the most familiar aspect of a dance form that is both ancient and various (3), more properly termed «Oriental Dance» to designate the form in Near Eastern and North African Muslim countries. (The terms most commonly employed to identify the inelegantly — labelled «Belly Dance» are «Raqs Masri» (Egyptian Dance), «Raqs Baladi» (Native Dance), «Raqs Sharqi (Oriental Dance), «Raqs Arabi» (Arabian Dance)). (4) Wood continues :

«The cogent defining element is ... the variety of articulated pelvic movements that differentiate it from most, but certainly not all, other dance traditions » (5). « While the cross-cultural infusions that have produced the current style called «belly dance' must have been continuous for well over two millenia, it must not be forgotten that this dance is primarily and pre-eminently Egyptian, and Egypt is where it is still seen to its best advantage». (6)

The dance of the «Ghawazi» (sing. «Ghaziya») in Egypt partakes of this ancient and various tradition. Variety would appear to be the key word, when differing pelvic movement is found in such dances from Morocco to Persia to Turkestan to Greece to North India. Thus it would ensue that the Ghawazi practice a distinctive form of the dance peculiar to themselves : The tradition of the «danse du ventre», and within this tradition, the distinctive form practiced by the Ghawazi, is allowed to be of great antiquity; this whether as survivals of magical mysteries, love-dances of fertility rites, a «poem to the mystery and pain of motherhood», (7) a voluptuous dance to ancient Mother Goddesses, the symbolic laying of the world egg, (8) or entertainment pure and simple from time immemorial.

The dancing-girls of Egypt have attracted the most attention, admiring, incredulous, censorious, and prominent among these are the Ghawazi, the most famous of Egypt's long-celebrated public dancing girls.

James Aldridge writes that «It was (Carsten) Niebuhr who introduced European readers to Egypt's Oriental dancers who performed naked to the waist, 'with their yellow hands, spotted face, absurd ornaments and hair larded with stinking pomatum ... their movement graceful though indecent ...» (9) Morroe Berger, however, states : «As early as the sixteenth century European writers were using popular stereotypes of Turkish splendor in costume and female expertise in the dance» .(10)

Writing in the first third of the 19th century, Edward Lane has provided the singly most quoted report on the Ghawazi :

> **The Ghawazi perform, unveiled, in the public streets, even to amuse the rabble. Their dancing has little of elegance; its chief peculiarity being a very rapid vibrating motion of the hips, from side to side. They commence with a degree of decorum ; but soon, by more animated looks, by a more rapid collision of their castanets of brass, and by increased energy in every motion, they exhibit a spectacle exactly agreeing with the descriptions which Martial and Juvenal have given of the performances of the female dancers**

(3) Ibid.

(4) Ibid., 23.

(5) *Ibid.* 18.

(6) *Ibid.*, 19.

(7) Armen Ohanian, *The Dancer of Shamahka*, trans. Rose Wilder Lane, New York : E.P. Dutton, 1923, 261, cited in Wood 21.

(8) wood, 21.

(9) James Aldridge, *Cairo Biography of a City* Boston-Toronto : Little, Brown and Company, 1969, 147.

(10) Morroe Berger, «A Curious and Wonderful Gymnastic ..., «*Dance Perspectives*, Spring, 1961, 6



# THE GHAWAZI OF EGYPT
# A PRELIMINARY REPORT

**Dr. MAGDA SALEH**

**There has been far more reference in related literature to the art of the «dancing girls» of Egypt, than to all the other Egyptian dance forms combined. Research into this dance form, its origins, and that of its practitioners, has been confounded by a welter of confusing data propagated over many years. As Leona Wood has pointed out :**

**In the past a climate of disapproval has hampered any attempt at serious evaluation of this dance form (Danse du Ventre); at the present time the situation has reversed to a point where the enthusiasm of its protagonists has become the chief hindrance to an objective assessment. (1)**

She indicates that «... years of defensive posture have produced a retaliatory response which has encouraged its mythopoetical identification with ancient rites and mysteries» (2) The classificatory (anatomically descriptive)

(1) Leona Wood, "Danse du Ventre : a Fresh Appraisal», *Dance Research Journal*, CORD, Spring-Summer, 1976, VIII : 2, 18.

(2) Ibid

**al-Din between «Sirat», the Legend and the** Epic». In an introduction he mentiones the characteristic features of the folk epic, then, he applies them to the novel to prove how «Sirat al-Sheich Nur al-Din» from its starting point is a model biography, «sirat». He takes also into consideration a mythological background of this novel connected with the person of Sheich Nur el-Din. Dr. Ahmed Shams el-Din is presenting in a form of a novel, a valuable work in the field of culture and artistic creation.

**Folklore Magazine Tour includes several** subjects ; the first of which deals with the folklore and architecture in the Upper Egypt. **Mr. Mohammed Hussein Hilal** gives the presentation of a lecture accompanied by slides done by **Mr. Subhi al-Sharuni,** the well-known art critic and the artist **Mrs. Safia 'Hilmi Hussein.** The subject dealt with is about folk architecture in the region of Qurna, west of Luksor as well as about buildings and houses in Gabal Qurna, which differs greatly from the first mentioned (Photos are included). **There is also the presentation of the architecture and arts of the west region of Aswan,**

were are the old traditional villages of Nubia with their characteristic architectural form and their special decorations connected with different social festivities.

**The second subject was about the 8th International Congress of Turkish Art which was held in Cairo under supervision of the Egyptian Antiquities Organization from 26 September . . 1 October 1987.**

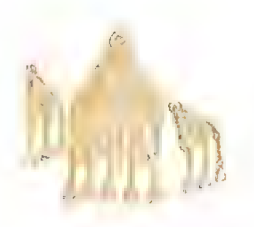
The third subject is about the Ceremony and the Session connected with the Feast of the Gratitude to the Nile, organized by the Governorate of Cairo. **Mr. Abdel Aziz Rifat** presents the main points of the lectures and speaches which were discussed. He puts an observation that the Ceremony in general had an oficial character and the people were not sharing in these celebrations.

**Mr. Mohammed Hussein Hilal** is making a summary of the scientific activities of the Congress as well as accompanying them artistic shows such as the performance of the Turkish Art and Music in Manial Museum, Museum of Islamic Art and the Salah ed-Din Citadel.

**Mr. Abdel Ghani Dawoud is writing about the performance «Darabuka — the Egyptian Folk-Drum» put on the stage of the «Manf Theatre» in Aguza and produced by the musician Dr. Intisar Abdel Fattah.** The producer in his experimental show presents the conflict between folk music and modern music as he discusses also the authenticity of folk music.

The number includes also a report written by **Prof. Dr.Magda Saleh about «Ghawazi» in Egypt which she has presented during the International Conference for the Gypsy Dances held in Finland.**

**THE EDITOR**



**many other special names ; he also describes the image of a curing person in folk culture through «the mawals», songs, folk proverbs and incantations.** Furthermore, in a complete and deep understanding for this aspect of life, prof. Rushdi Saleh tells us about the illnesses that need the folk medecine, either being physical or psychical. He also mentions the way and methods of psychological curing, as well as the various kinds of physical curing, as well as the various kinds of physical curing, blood-letting or cauterising».

Having presented the picture of a doctor, the author presents also the pacient and his names according to the illness he suffers — so he can be called : the ill, the injured, the sick etc. Prof. Rushdi Saleh ends his study making a list of plants and herbs, used for the different illnesses, mentioning-when it is needed-all their history.

The following article is the study of **Mr. Abd el Aziz Rifat** entitled «**The Story of Sidi al-Garib — some Aspects of the Text**». The researcher is trying to reveal how the text is formed as well as showing the relations existing between its units and its stratas, then between these units and stratas and the text as a whole. The writer concentrates in his study on the nature of the folk technique in poetry in this narrative «mawwal» (ballad) which presents the story of the Muslim Saint called «the Stranger».

The writer is showing us the problems provoked by the text, trying to solve these problems by revealing their significances as well as revealing the harmony between the meanings and the nature of poetical experience, without the need to have explanations out of the text, or imposed on it. All this is done in an objective form, pointing out the richness of the text and its artistic truth.

The folklorists as well as the artists have been greatly interested in the problem of inspiration by folklore. The usage of folk heritage in artistic creation is a very old tradition.

**Prof. Dr. Kasim Abdo Kasim in his study entitled «The River Nile in the Arabic Legends»** tries to get out the picture of the **Nile from the stories put down in the books of Arabic historians and geogra**phers concerned with the traditional folk imagination about the surroundings of the river, **or fantastic stories about the strange creatures** living in its water, or religious stories. **In his introduction Dr. Kasim speaks about the role of the Nile in the life of Egypt and Egyptians and the eminent place which Nile has got in the culture of the Old Egyptians who have expressed about it in different ways. The Nile was given the place of a holy thing, a** god among gods in the religion of Ancient Egypt ; afterwards, in the Islamic period it became «a sanctified river» being one of the «rivers of Paradise». The phenomenon of sanctifying the river known in the stories of Ancient Egypt has undergone some changes and innovation in the new Islamic Arabic society according to the ideas of newly coming culture

**This issue contains also an article about the production of baskets and strow plates in Nubia, written by Mr. Reda Shehata Abu al Magd.** The writer presents the artistic techniques and forms of this type of handcrafts and its relations with the manners and customs as well as the relations with other types of artistic works characteristic for Nubia.

The article includes also some exemples of Nubian folk titerature. At the end, Mr. Reda discusses the factors of the changes in these traditional handcrafts and the causes of their disappearance.

**Mr. Mohammed al-Said Aid** is presenting the biographical novel of **Dr. Ahmed Shams el-Din-al-Hagagi** under the title «**Sirat al-Sheich Nur al-Din**». Mr. Mohammed al-Said Aid is giving to his study a title «**Sirat Sheich Nur**

ges, as well as with all the factors of interference and acculturation, which led to the formation of a characteristic nature or a special type of the contemporary Arabic, Egyptian folk culture.

**Prof. Safwat Kamal does not forget to point at the influence of environment, nature and the depth of history, as well as the geographical situation on the formation of this characteristic type of the Egyptian folk culture.** It was this which made from its synthetic structure being the result of the different layers of civilizations, cultures, races, as well as various beliefs — a harmonious, sophisticated construction. The writer comes to an important conclusion, namely, that our folklore by the fact of absorbing and assimilating all these factors was directed towards the reality, very strongly connected with man's life and his utility, without any romantic tendencies.

The writer in his encyclopaedic exactness, his wide experience and full treatment of the subject, passes from the history and living hertiage concerning our folk proverbs, to point out the value of the element of work. He underlines the full relation existing between the literary expression of folk proverbs and group experience drawn from the mere experience in life as well as between this experience and people who possess it.

Folk proverbs result from the mental attempt to abstract from the facts the general conception to let the content appear through the definite saying. Abstracting the form and keeping the content — this is the aim of saying the proverb, and this is what gives the proverbs in every society their vitality and continuity ; moreover, it helps to pass from one dialect to another, from one language to another.

Prof. Safwat Kamal presenting many proverbs connected with work, and analysing, them, expresses his opinion that we ought to know how much our folk proverbs contain of valuable moral lessons and enumerable human experience. All this is of great importance in displaying the group of values which the human being has acquired during his everyday life in the period of all his history. Beside it, the need to discover the aesthetic values in our folk creation to understand the characteristic features and constituents of our folk culture it is in fact a scientific and national aim which is connected with the different types of experience collaborating together.

In this issue the writer **Mr. Ahmed Adam presents his translation of another chapter of the book «The Folk Tale» by Stith Thompson.** In this chapter the author is dealing with two important subjects : the first one the enternational scope of folk tale, and the second — the different types of folk tale.

★★★

As we have promised our readers before to present some of the outstanding scientific works left by the late pioneer, **Prof. Rushdi Saleh,** this issue is honoured by presenting a part of his work about **«The Folk Medecine».** Actually this study is new, due to the fact that Prof. Rushdi Saleh begins it with a rich introduction, in which he distinguishes and defines the folk medecine as being a number of practices inherited by the son after their parents and grandparents in curing physical and psychical illnesses as well as it is a number of inherited practices used for preventing the illness. Thus, the writer devides this kind of medecine into : a curing medecine and a prophilacitic medecine. He also specifies some of the definitions common among the researchers and the public, such as so called «Tib al-Rika» and he combines it with the superstitions and conjury.

**Moreover, Prof. Rushdi Saleh enumerates the names which are given to the person who cures such as : a doctor, a physician and**

While our Magazine was under print we received the news of the death of **Prof. Saad El-Khadim who was one of the outstanding folklorists, specially in the field of folk art and handcrafts.**

In the name of all the folklorists and in the name of the Editors Office of the Magazine «Folklore» we present our condolences to his family and in the meantime — to express our appreciations towards him — we shall present some of his works and researches in the nearest future. Therefore, we are thankful to our **prof. Dr. Abdel Hamid** Yunis who **has written in our name about the efforts of late pioneer Prof. Saad el-Khadim, in gratitude to him for all what he has done to the Egyptian folklore.**

●

**Prof. Dr. Mahmud Zuhni** shares in this number by his valuable study entitled «**Between the Folk-Literature and Children Literature**» which points out the most important sources from which the writers and artists ought to draw out the subjects of their writings and artistic creation directed to the children Prof. Dr. Zuhni classifies the Arabic literary production into three different kinds : official literature (classic), literature presented in the dialect, and folk literature. As the author specifies and characterizes each of these literary forms, he draws the conclusion that folk literature as an aboundant source arrives to all the people of different social and mental levels, stratas, as well as to individuals. In **other words — as Prof. Dr.Zuhni says — it is the literature chosen by the people, because it expresses their common feelings, and performs for them the role of art in their life.** Therefore, he believes that the main reason of the contemporary youth's crisis lies in the deprivation of the children of our new generations this spiritual, educational supply. This is due to the fact that mothers and grandmothers have become too busy to give their children this kind of education in the form of folk-tales which can be named «the children literature». Moreover, the writers have either neglected or slackened in finding the suitable substitutes from our national heritage — like the developed countries have done ; instead of that they asked for help from the West or the East, translating or transferring or imitating them. They do not realize that thus doing they enable a different culture to control our feelings and remove our highest values.

**Prof. Zuhni believes that by aliving, studying and being inspired by our heritage,** and then presenting it as a spiritual food to our young generations, we can return to the Arab his self-confidence, pride in his Arab nationality and make him stick to his values ; to enable him to face the gloomy, full of crises and dangers, future. This however, according to Prof. Dr. Zuhni, demands a strong will, truthful intentions and unlimited efforts. The most important necessities are : the knowledge, the culture and the research work, as well as to have deep confidence in our heritage, nationality and future. The folk heritage and the folk studies are the hope of our future ; as the efforts done in the researches dealing with this heritage open the widest fields for the artists to give our coming generations the best of all.

In his study about «**The Work as a Humanisitc Value in the Egyptian Folk-Proverbs**», **Prof. Safwat Kamal** deals with the conception of a value, its nature and relationship with the cultural elements in Egyptian folk heritage. He points out to the fact that many folk materials have not been yet collected scientifically. He adds that what have been collected are not well defined nor even classified according to the types or according to the relations between different elements. Thus, we can not deduct the constituents of our folk culture without looking at the everyday life of our society along the different periods of time with all its economic, social and cultural chan-

# THIS ISSUE

Many of the problems connected with folklore and its definitions, in spite of the big progress done in this branch of knowledge, concerning collecting, analyses and studies, still need some revisions and more precision, specially in such societies as ours, undergoing many changes on different levels. In this situation it is needed from time to time that the researchers check their theories and definitions connected with the branch of knowledge they deal with.

In the study presented by **Prof. Dr. Ahmed** Ali Mursi under the title **«The Arab Folk-Literature — the Definition and its Terms»**, the writer tries to share in this subject by saying that each culture creates its definitions and its own artistic forms. It is no longer possible for us to keep running after others and thus trying to twist what is ours to suit what belongs to others. Therefore the writer believes that collecting the folk material from its carriers and from its proper environments, as well as respecting the definitions used by them, is a main step in order to precise our scientific definitions in their field.

**Prof Dr. Mursi** is dealing with the definition of folk literature and its terms in the writings of a great number of specialists as well as the people interested in folk literature and the amateurs. He uses an analytical method that aims at knowing the way by which those researchers were able to combine between the specificity of the Arabic culture and the universality of the human culture, either positively or negatively. He also presents the views of those researchers as well as their discussions and scientific opinions about certain definitons, trying to discover the characteristic features of those definitions which, according to Dr. Mursi, is not an easy task when depending on an individual effort or being realized in a short period of time. Dr. Mursi's aim is not to **discuss these definitions, but to point them out depending on deduction, to draw out finally a unified definition for this branch of the science of folklore.**

By this doing, he tends to unify the scientific efforts so as to be able to serve our national culture by getting out the major elements in the various definitions presented by those researchers.

Stating a number of important facts he suggests two definitions for folk literature, that would take under consideration the main characteristics of folk literature, from the point of view that it expresses the group institution and is used both in oral and in written form. Thus, Prof. Dr. Mursi goes on the line of **Prof Dr. Abdel Hamid Yunis in refusing the linguistic measures to make division between what is folk and what is not folk,** despite the fact that most of the researchers have concentrated on this measure and agreed upon its validity.

Aquarterly Magazine, Issued by :
General Egyptian Book Organization
October, November December 1987,
Cairo








رقم الايداع ١٩٨٧/٦٢٨٣

# AL - FUNUN AL - SHAABIA



FOLK-LORE













